التمهيد

يسعى الكاتب الحديث خلف الأحاسيس بكل ما تعنيه الكلمة من معنى ، واذا تطرق الى الموضوع فهو لا يتطرق اليه باعتباره شيئا يكرره أو يسترده بل يفتحه ويوسعه . وقليلا ما يستخدم الحكمة واذا اضطر اليها ، فهو لا ينظر اليها على أنها شيء يبحث عنه في متاجم التقليد بل على أنها شيء يمتلكه من خلال النفاذ الى الثنات وتدميرها في بعض الأحايين . ويصبح هذا الكاتب مغرما بالأعماق أيا كانت : أعماق المدينة ، أو النفس أو ساحات الأرض أو أحياء الفقراء ، أو أقصى الأحاسيس المبطنة بالجنس والخمر والمخدرات ، أو شيوخ الشباب السادرين تغصّ بهم نواحي المجتمع : المغفلين والمجرمين .. أو المتوجهين نحو منطلق الوعي .. وتسقط قيم الذوق التقليدية سواء بالمعنى الأخلاقي ، أو بالمعنى الأدبي الدقيق . وفي الوقت ذاته فإن كل شيء ينبغي أن يكتشف إلى أبعد حدوده الداخلية والخارجية ، بل وأكثر من ذلك ينبغي ألا تكون هناك حدود . ولما كان التعليم يظهر في الغالب متبوعا بالجهل فهنا يأتي أشباه الأشياء الذين يزدرون فكرة الحدود لكي يتجهوا بأنفسهم إلى زاوية الرغبة الدائمة في الانطلاق إلى ما وراء الحدود ، رافضين الاعتراف بحدود الانطلاق لما يمضون إليه .

الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة

عبدالله أحمد المهنا

ارفنج هاو

- ١ -

الحداثة [١] - ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة ، والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي ، والانعتاق من هيمنة الأسلاف - ليست ظاهرة مقصورة على فئة ، أو طائفة ، أو جنس بعينه ، بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت ، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة ، نجدها سمة غالبة عند كثير من الأمم وإن اختلفت في منطلقاتها ومرتكزاتها الأساسية إلا أن أهدافها تكاد تكون واحدة . والحداثة مصطلح عسير التحديد مع أنه مرتبط بتعريفات صنعتها ظروف مناسبة غير أنها عرضة للتغيير ، وتعرض لفكرة الحداثة تحولات في المعنى أسرع مما تعرض لمصطلحات أخرى تماثلها وظيفة « كالرومانسية » ، أو « الكلاسيكية الجديدة » . بل قد يصل الأمر بها إلى أن تتأرجح في المعنى حتى تصل إلى الاتجاه المضاد . [٢] ويستخدم المصطلح تاريخيا لتحديد مرحلة فنية متميزة آخذة في التلاشي ، فيظهر ما يعارضها مثل ما قبل الحداثة ، الحداثة القديمة ، الحداثة الجديدة ، ما بعد الحداثة [٣] . وتغير دلالات المصطلح من مرحلة إلى أخرى يؤكد استمرارية تدفق معطيات الحداثة ، وقوة زخمها . وهي بهذا أشبه بالعصارة التي تمد الشجرة بأسباب الحياة والنمو المتواصل . فإذا كانت حياة الشجرة منوطة بتلك العصارة التي تسري في كيانها فكذا الأمر مع تيار الحداثة فلابد من تدفقه واستمراره ، لأنها لا تتوجه نحو مطلق ذي غاية كالرومانسية ، بل تتوجه نحو مطلق لا يتضمن غاية أو نهايات واضحة [٤] .

وتبدو التفرقة بين مصطلحي « الحديث » و « المعاصر » أمرا ملحا في ضوء اضطراب مصطلح « الحداثة » وتغير دلالاته . وإذا كان المعاصر مصطلحاً يعني الزمن فحسب فإن « الحديث » يعني الأسلوب والحساسية [٥] . والمعاصر

---

(١) يتجه ارتفاع عام إلى مايطوي عليه هذا المصطلح من مستويات معقدة فيصفه بأنه مصطلح مراوغ ، متقلب . راجع :

Irving How, **The Idea of the Modern in Literature and the Arts,** (ed.) by the Same Author, Horizon press, New York: 1967 p.12.

وانظر الترجمة العربية لهذه الدراسة بقلم الدكتور جابر عصفور في مجلة «إبداع» العدد الخامس ، السنة الثانية ، مايو ١٩٨٤ ، ص ٣٦ .

يرى بعض النقاد أن الحداثة بمعناها العام تعني فترة زمنية في تاريخ الثقافة الغربية ، يعود تاريخها إلى عصر النهضة في إيطاليا مع الإصلاح الديني ، أو من بداية تطور العلوم الطبيعية والرياضية في القرن السابع عشر إلى الثورات السياسية في أواخر القرن الثامن عشر . غير أن «نورثروب فراي» يرى أن حركة الحديث تعود بدايتها إلى «داروين» حين فرض بشكل نهائي الفكرة الدينية القديمة عن الطبيعة من أنها تعكس هدفا عقليا . لكن الذي يتفق عليه معظم النقاد هو أن بداية الحداثة تعود إلى عام ١٨٧٠ لأسباب كثيرة يضيق المقام عن ذكرها الآن . راجع تفاصيل هذا الموضوع في كتاب :

Monroe K. Spears, **Dionysus and the City** (Oxford University Press, 1970) pp. 9ff.

cF. N. Frye, **The Modern Century** (New York: 1967) 110.

(٢) Malcolm Brad- The Name and Nature of Modernism, in bury and James **Modernism,** ed. by the same author, Mcfarlane, Pengain Books, London 1987 p. 22.

(٣) المصدر ذاته .

(٤) المصدر السابق ١٥ Irving How,

(٥) المصدر السابق ١٢ - ١٣ Irving How,

محايد الإحالة في حين أن مصطلح الحديث يتضمن حكماً ووضعاً نقدياً . ولعل من المفيد أن نذكر أن العمل قد يوصف بأنه حديث ولكنه بعيد عن عصرنا ، كما أن بعضاً من العمل المعاصر ليس حديثاً(٦) .

ولعل أفضل من وضع ضوابط وحدوداً نقدية حاسمة للتفرقة بين هذين المصطلحين هو الناقد المعروف ستيفن سبندر ، فهو يفرق بين ما يسميه « بالأنا الفولتيرية » و « الأنا الحديثة » . فالأولى سمة الكاتب « المعاصر » الواثق من عقيدته ، والمبشر بقيم ليست من نتاجه ، مما يجعله يقف خارج عالم غاشم يعوزه العقل ، وهو لا يشعر بأن طباعه قد كيّفت وفق قيم المجتمع المادي ، ولا يملك بالتالي إلا أن يستجيب - بطريقة أو بأخرى لتأثيرات هذا التكيف في فنه ، عن طريق السماح لقوى العقل الباطن بالانبثاق من سطحه ، أو من خلال الاهتمام بأقصى درجة ممكنة من حالات الوعي في عملية الكتابة كما لو كانت تياراً لا ينقطع من الاتصال مع قيم الماضي .(٧)

أما « الأنا الثانية » فهي صفة « الكاتب الحديث » الذي يرى الحياة بشموليتها في أحوال وظروف حديثة تمكنه من رفضها ، ويمارس معاناة لا تلين أمام قيم العصر . وتمثل أحاسيسه ترجمة لعمليات لا واعية ، فضلاً عن أنها تمارس في الوقت ذاته تجارب نقدية واعية ، تتجلى في أشكال ومصطلحات جديدة . و « الحديث » هو الوعي المدرك من المعاناة والإحساس بالماضي . ويعي « الحديث » إشكالية المعنى المعاصر بشكل جاد غير أنه لا يلتقي معه في قيمه . وتنطوي « الكتابة الحديثة » على فن المراقبة الحية للحدث ، وللشروط التي تمس الشعور . ويبدو عالم « الظاهرة الجديدة » عند « الكاتب الحديث » أنه يفصلنا عن عالم الماضي ، وبالتالي أيضاً عن الوعي التقليدي . كما أنه لا معنى في الوقت ذاته من محاولة الرجوع إلى الماضي بتجاهل الحاضر ، فإذا اعتبرنا أنفسنا أننا لا ننتمي إلى « حركتنا الخاصة » في الحاضر فحسب ، بل وإلى الماضي أيضاً ، فإنه ينبغي حينئذ أن نعي بشكل تام إشكالية انسراب الوعي الماضي بالحاضر(٨) .

وتقدم الحداثة نفسها على أنها إشكالية تستعصي على الحل من المنظور النظري ، لكنها تقود في النهاية إلى إبداعات تطبيقية خصبة . وتتجلى هذه الإشكالية في أن الحداثة تناضل على الدوام من غير أن تتوخى الانتصار ، لأنه لا يمثل هاجساً لها ، بل عليها أن تناضل - ولو بعد حين - حتى نفسها(٩) . كما أنها لا تعني في الوقت ذاته أنها أحدث شيء ، لأنه يفترض فيها أنها برنامج تحريري للثقافة والفن ، أو إن شئت فقل إنها التصور الجديد للحياة ذاتها . ولا يمكن أن يتبلور هذا التصور في شكل منهاج حياتي إلا من خلال الكفاح المتواصل(١٠) . ويشهد التجريب المستمر في الفن والأدب على نمو الإدراك الواعي للتغيير عند الفنانين والأدباء لا من أجل الانفصال عن الحقب السابقة

---

(٦) Monroe K. Spears, **Dionysus and the City, Modernism in Twentieth Century Poetry.** (Oxford University Press, 1970) p. 4f.

(٧) Stephen Spender, **The Struggle of the Modern,** London 1963) p. 71-8

(٨) المصدر ذاته .

(٩) المصدر ذاته ١٣ .

(١٠) Harry Levin, Refractions, Oxford University Press, 1966, p. 277.

فحسب ، بل لتأكيد قدرة الذات على الإبداع والتفوق في ظل إيقاعات الزمن المتلاحقة ، والتطور المذهل في [illegible] المعرفي ، والمتغيرات السياسية والاجتماعية ، والاقتصادية ، والاستجابة الإيجابية لمظاهر التغير عند مختلف الشرائح الاجتماعية ، ولذا انعكست آثار هذا التجريب في أعمال الكتاب والفنانين من خلال تلك الحركات الفنية المعروفة بالرمزية ، والسوريالية ، والطبيعية ، والدادية ، والتصويرية ، والدائرية ، والمستقبلية ، مشفوعة ببيانات يصدرها الكتاب بين وقت وآخر توضح أبعاد وآفاق أعمالهم الفنية . وقد شغل مفهوم العنصر الحديث والحداثة بعضا من النقاد في النصف الثاني من القرن الماضي ، فنجد « ليونيل ترليغ » يتحدث في دراسة له عن « العنصر الحديث في الأدب الحديث » ، فيذكر أن ماثيو ارنولد قد ألقى عام ١٨٥٧م محاضرة له في اكسفورد عن « العنصر الحديث في الأدب » ، تناول فيها العناصر الحديثة في الأدب القديم ، فانتهى إلى أن العنصر الحديث هو السكون ، والثقة ، والنشاط العقلي الحر ، والتسامح في اختلاف وجهات النظر ، والاحتكام إلى العقول ، والبحث عن قانون الأشياء ، وهي كما نرى « كلاسيكية » في دلالتها ، ونتاج حضارة مختلفة . و « العنصر الحديث » عند ليونل ترليغ على العكس من ذلك تماما ، إنه الانعتاق من سحر الثقافة ، وخط مرير من العداء للحضارة[١١] .

وقد أدى انتشار مفهوم الحديث قبيل نهاية القرن الماضي إلى بروز صور مختلفة تنفر من اتباع طرق المحدثين وأساليبهم في الفن والحياة ، وتنعى عليهم فوضاهم في صور ساخرة تصل إلى حد الشتيمة والاستهزاء . ويسجل لنا « مالكولم برادبوري » وزميله « جيمس مكفرلين » في كتابهما « Modernism » صورة طريفة لهذه المعارضة فيذكران أن « م . جي كونراد » ، أحد أنصار « فرجينيا وولف » لم يتمالك فيما كتبه سنة ١٨٩٢ إلا أن يطلق قلمه في شتم أصحاب الحديث : « إن الشعر الحقيقي الوحيد في الوقت الراهن هو ذلك الفن الذي يعزف على الأعصاب ، ويغذينا بأقوى الأحاسيس وأعنفها ، ويدغدغنا بتقنيات قد جمعت من عيادات أدبية من مختلف أنحاء العالم بعد فحصها والتأكد من نقائها ، تلك هي التي ينبغي أن نتحرك بها على رأس الحركة الثقافية في أوروبا . نحن الفاسقون بفضل « نيتشه » ، نحن السحرة في عالم داعر ، نحن الصوفيون في معرض دولي عابر ، نحن الأبطال القاضيين أنعم علينا بالعقم والحمق . . . لأن الإنسان السوّي العقل اليوم لا يعنيه البتّة أي بيض غريب ، من بيض طائر الوقواق ، يفقسه هؤلاء المتطرفون المعنيون بالحديث في معابدهم الصغيرة القذرة ومواخيرهم ، يبزون مذاهبهم القميئة كالدليون من خلفهم : الرمزية ، الشيطانية ، المثالية الجديدة ، الهلوسة . . امنح هذه الأشياء بضع سنوات ، عندئذ لن تجد ديكا يصدح بأي من هذا الدجل المسرف في الحديث Ultra — modern ، الذي تعاطته هذه التحولات المضحكة في الأدب والفن »[١٢] .

لا شك أن هذا المشهد الهزلي الذي يقدمه كونراد عن « الحداثة الشعرية » يعكس حجم التحولات غير العادية التي طرأت على أشكال الفن وأساليبه في عصره ، والأضرار التي ألمت بالتقاليد الأدبية المعروفة كالرومانسية ،

(١١) Lionel Trilling On The Modern Element in Modern Literature, in The Idea of the Modern. ed. by Irving How pp. 61 - 70.

(١٢) المصدر السابق ، ٤٢ ، ٦ . Malcolm Bradbury and James McFarlane,

والانطباعية ، والواقعية ، واندفاع الفنانين وراء التجريب ، وإحساسهم بروح العصر . كما يصوّر من جانب آخر تلك الحساسية الحادة التي يتسربل بها التقليديون تجاه الجديد ، ظانين أنها ستحميهم من رياح التغيير .

وعلى الرغم من أن حركة الحداثة كانت ثورة على الأشكال والمضامين السابقة ، كجزء من نظرتها إلى الحياة والعالم ، قد أدت إلى بروز أعمال خصبة في الأدب والفنون ، وفتحت آفاقا ودروبا جديدة أمامها ، فإنها لم تسلم من الهجوم عليها . فقد شجبتها الكنيسة الكاثوليكية عام ١٩٠٧م ، واعتبرتها بدعة تقتضي محاربتها . كما أعلن الفاتيكان مرة أخرى ، خلال عهد البابا « بول » ، عن شجبه « للحداثة الجديدة » (١٣) . كما اعتبر هتلر الحداثة فنا منحطا (١٤) . ولعل الأدب الألماني نفسه قد مهّد لمثل هذا الرفض ، فقد أصيب الأدب بالتخمة والغثيان من مصطلح « الحديث » حتى أصبح رمزا لكل ما هو قديم ، وعلامة في طريق التفسخ والانحلال (١٥) . ويرى « هاري ليفن » أنه على الرغم من أن الأدب الحديث يفخر بجرأته ، فإن ثمة عضوا واحدا من الجسم يبقى ذكره في الغالب محظورا ألا وهو العقل . ولعل ما يؤخذ على المحدثين أنهم كانوا مغربين بأفكارهم الشخصية ، بل أسوأ من ذلك أنهم يطلبون من عقول قرائهم مطالب حادة . وهذه هفوة لا يمكن تجاوزها لعصر أبطال الثقافة فيه من غير عقل (١٦) . ويأخذ الناقد الماركسي « جورج لوكاتش » على الحداثة موقفها السلبي من الإنسان والتاريخ ، فالإنسان في أعمال كبار المحدثين ليس اجتماعيا بطبعه ، ولا يملك القدرة على تأسيس علاقات مع الآخرين . ولعل من العسير في رأي « لوكاتش » أن تتصور وصفا أكثر وضوحا لانعزالية الفرد العاقبة من قول « هايدجر » : في وصفه للوجود الإنساني ، بأنه « قذف إلى الوجود » . ولا يعني هذا أن الإنسان غير قادر على إنشاء علاقات مع الأشياء أو الأشخاص خارج ذاته فحسب بل يصبح من المستحيل نظرية تحديد أصل الوجود الإنساني وأهدافه ، ومن ثم يصبح الإنسان وفقا لهذا التصور كائناً غير تاريخي (١٧) . ويأخذ إنكار التاريخ مظهرين مختلفين في الأدب الحديث ، فالأول يتمثل في اقتصار البطل بشكل حاد على حدود تجاربه الذاتية ، فليس له ولا لخالقه ـ كما يظهر ـ حقيقة موجودة سابقة على ذاته تؤثر عليه أو تتأثر به . ويتجسد المظهر الثاني في أن البطل نفسه بدون تاريخ شخصي قد ألقي به إلى الوجود بلا معنى . وهو على هذا لا يتطور عن طريق اتصاله بالعالم ، ولا يشكله أو يتشكل به . والتطور الوحيد في هذا النوع من الأدب هو الكشف تدريجيا عن الموقف الإنساني ، فالإنسان الحالي هو ما كان عليه من قبل وما سيكون عليه فيما بعد ، فالذات هي قطب الحركة ، والواقع هو المتسم بحالة الجمود (١٨) . وبعد أن يفيض « لوكاتش » في تشريح

---

(١٣) Manroe K. Spears, Dionysus and the City Modernism in Twentieth- Century poetry, (Oxford University Press, 1970) p. 6.

(١٤) المصدر السابق ٢٨٤ . Harry Levin

(١٥) المصدر السابق ٣٩ . Malcolm Bradbury

(١٦) المصدر السابق ٢٦٢ . Harry Levin

(١٧) George Lukacs, The Idealogy of Moderaism, in Backgrounds to Modern Literature, ed. by John Oliver Perry, (San Francisco 1968), p. 251

(١٨) المصدر ذاته .

معظم المواقف التي ينطوي عليها هذا الأدب ، ينتهي إلى نتيجة مؤداها أن الحركة الحديثة لا تقود إلى تحطيم الأشكال الأدبية التقليدية فحسب بل تؤدي إلى تدمير الأدب نفسه [١٩] .

ولا شك أن نقد « لوكاتش » للحركة الحديثة ينطلق من منظور واقعي ماركسي يوائم بين التاريخ والبيئة الاجتماعية ، والإنسان الذي يعتبر الفعالية الأساسية في مضمون العمل الفني .

ولعل السؤال الذي يبقى يلّح على ذهن كل من يتطرق إلى الحداثة من منظورها الغربي بعد فترة طويلة من الصراع مع القيم الفنية ، والأشكال التقليدية والماضي والحاضر ، والإنسان ، هل انحسر ظلها الآن أمام المتغيرات الاجتماعية والسياسية والصناعية والتكنولوجية بعد الحرب الثانية ؟

تشير الدلائل إلى أن الوهن قد أخذ يدّب في أوصال هذه الحركة في وقت مبكر نسبيا من خلال ظهور بعض الحركات الجديدة التي أخذت تبشر بنفسها على أنها جيل ما بعد الحديث من خلال ذلك الإعلان الذي طرحته مجلة « Esquira » ، وهلّلت فيه لأعضاء هذه الحركة بأنهم المحدثون المتركون الذين يسارعون إلى اعتناق الأفكار الجديدة وإشاعتها لتصبح « موضة » شائعة . يقول الإعلان : « نحن أبناء ما بعد الحديث نحب أن يكون لنا قصب السبق ، ونأخذ حظنا في تجريب شيء مؤكد ، نحن مروجي المعلومات السرية نحب أن نضرب ضربتنا في الوقت الذي نكون فيه في القضبار ، علاوة على أننا نضع السمعة بدل الأصالة دون أن نتأثر بشعبيتنا ، ومن ثم فعلينا أن نهيء أنفسنا على تسامحنا الذي أوصل قصة « عشيق الليدي شترلي » إلى أن تكون من أفضل الكتب مبيعا بعد منع دام ثلاثين سنة [٢٠] .

وهناك من يرى أن توجها جديدا أو حركة جديدة قد ظهرت معالمها واضحة في كل الفنون في منتصف الخمسينات ، وعلى وجه التحديدْ عام ١٩٥٧ ، العام الذي أطلق فيه أول قمر صناعي إلى الفضاء « سبوتنك » . فإذا كانت الحداثة الأصلية تعود إلى عصر السيارة والمذياع والطائرة فإن الحركة الثانية قد بشرت بيا موجات متلاحقة من الاكتشافات العلمية بدءاً من القنابل الهيدروجينية إلى حبوب منع الحمل . وأظهرت الحركات الجديدة في الفنون ـ بطريقة أو بأخرى ـ معارضة للحركات التي بدأت عام ١٩٠٩ ، في حين كانت الأخرى إما مجدّدة أو متابعة للحركات الأصلية . وكان أهم جزء في مركزية الحركة هدّاماً ، ضد الفن والمجتمع [٢١] .

ربما قد لا يكون لمثل هذه الحركات الفنّية وزن مهم في تيار التطور الثقافي الحديث ، كما قد لا تملك شيئا من مقومات الحركة الحديثة في بدايتها ، ولا حتى أحدا من عباقرتها ، وأنها ليست أكثر من أصوات جديدة في حركة الحديث تود لفت الأنظار نحو مختلف الذرائع ، غير أن الذي لا يمكن تجاهله أنها مؤشر مهم على تغير العصر ، إيذانا

---

(١٩) المصدر ذاته ٢٧٩ .

(٢٠) المصدر السابق ٢٨١ . Harry Levin,

(٢١) المصدر السابق . Monroe K. Spears, pp. 11 f

بظهور جيل جديد يعلن عن نفسه . ولذا نجد هاري ليفن تحت ضغط هذا الهاجس يعلن بصراحة ووضوح أن التوق إلى مرحلة الفورة النشطة لهذا القرن ما هو إلا من قبيل الضعف الذي لا ينبغي لنا أن نشغل به أنفسنا ، كما أن إجراء المقارنات السخيفة بين معاصرينا في الوقت الراهن ، والذين هم أكبر في السن منا لن يخدم أي هدف ، . . . فكل جيل له ثلاثة عقود إما أن يحيي فيها حصيلة الفورة بعد بداية قلقة ، أو أن يخمد بعد بداية نشطة . وعلى ذلك فإن العشرينيات المحمومة قد سقطت في الثلاثينيات الكئيبة التي استسلمت بالتالي إلى الأربعينيات ، حيث اعترضتها الحرب . وإذا ظهر أن الحركة المضادة في الخمسينيات قد بدأت وكأنه لا أمل فيها فقد يعزّينا أن تتقدم الستينيات بموقف صاعد ، نستشرف منه الخط الفاصل في الثمانينيات [٢٢] .

ولا شك أن ليفي هنا يجسد لنا ذلك الجفاف الذي اعترى ينابيع الحركة الحديثة ، التي امتدت آثارها إلى كل شيء في حياة المجتمع الغربي ، فشهد في الفترة الممتدة ما بين ١٨٩٠ - ١٩٣٠ بروز أكبر المواهب في الفنون والآداب ، وهي فترة قياسية قل أن يشهد لها التاريخ مثيلا . ومع أن هناك توجها قويا بين النقاد على اعتبار الحداثة شيئا من الماضي ، وأنّ بروز تيارات حديثة من داخل الحركة الأم دليل على تحللها وانقضاء عصرها ، فإن هناك من يتنبأ بظهورها ، لأن الحداثة لن تصل إلى نهاية ، غير أن ما ينتظرها سوف يكون أشد إيلاما من كل ما لقيته الحركات الثقافية التي سبقتها ، فالإثارة ، والشيوع يتربصان بالحداثة شرّاً حتى يحيلاها إلى نوع هزلي ممجوج . [٢٣]

- ٢ -

بعد عرض مفهوم الحداثة من منظورها الغربي يحسن بنا أن نتوقف عند المفهوم العربي المعاصر للحداثة ، قبل أن نقوم بتحليل بعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة ، لنرى الى أي مدى أمكن للمفاهيم الغربية للحداثة أن تتسرب إلى الحداثة العربية .

لقد شهد تاريخ الشعر العربي صراعا بين مفاهيم قديمة وأخرى حديثة منذ وقت مبكر ، وما موقف أبي نواس من شعر الأقدمين ، وجديد أبي تمام وابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء وغيرهم إلا نماذج لحالة وعي جديد ، وإيذان بتغير العصر ، واستجابة لمتطلبات التغيير ، ومن ثم فلا عجب أن ينشأ صراع بين تراث الأقدمين ، وجديد المحدثين ، وأن تظهر مصطلحات جديدة تتجاوب أصداؤها مع هذا الصراع مثل « الأقدمون » ، و « المحدثون » ، و « المولدون » ، و « الاختراع » ، و « الإبداع » . [٢٤] ومع أن لفظة « حداثة » موجودة في المعجم العربي ، وتعني

---

(٢٢) المصدر السابق ٢٨٢ . Harry Levin,

(٢٣) المصدر السابق ٤٠ . Irving How,

(٢٤) يفرق ابن رشيق بين مصطلحي «الاختراع» و«الإبداع» فيرى أنه على الرغم من أنهما يشتركان في المعنى ، فإن الاختراع يكون للمعنى ، والإبداع للفظ ، يقول : « والاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها ، والإتيان بما لم يكن منها قط ، والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف والذي لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر ، فصار الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمر وحاز قصب السبق » . العمدة ج ١/٢٦٥ ، (بيروت ، الطبعة الرابعة ١٩٧٢) ص٢٦٥ .

و الحديث ، فإنها لم تدخل ضمن مصطلحات النقاد الأقدمين لتعبر عن التحولات الجديدة التي أخذت تغزو الشعر العربي منذ القرن الثاني الهجري ، وبقيت اللفظة مشدودة إلى جذرها المعجمي « حدث » ، ولم تكتسب دلالة أكثر مما في المعجم ، حتى بدأت تظهر مصطلحات جديدة تقترب منها في الدلالة المعجمية وتتجاوزها في اكتساب ظلال نقدية ودلالية فرضتها الممارسات الأدبية والنقدية ، والإطلالات من النوافذ المشرعة على الثقافات الأجنبية في الثلث الثاني من هذا القرن ، كالتجديد ، والتحديث ، والحديث ، والمعاصرة . أمّا مصطلح « الحداثة » فلم يكتسب دلالته النقدية الجديدة ، ويتردد صداه المثقل بظلال الحركات الأدبية في الغرب ، في الكتابات النقدية العربية ، إلا بعد ظهور حركة الشعر الحر ، وثباتها في وجه التيارات المضادة لها في الخمسينيات والستينيات .

هناك مقولة مشهورة عن « ايزراباوند » أوردها في ABC of Reading يذكر فيها أنك « إذا أردت أن تعرف شيئا عن السيارة فهل تذهب إلى الرجل الذي صنعها وقادها أو إلى الرجل الذي سمع عنها ؟ ومثله الرجلان اللذان صنعا سيارتين ، فهل تذهب إلى من صنع سيارة جيدة أو إلى الذي صنع سيارة رديئة ؟

واستجابة لمقولة باوند ، الواضحة المغزى ، سنتوقف عند عدد قليل من أعمدة شعراء الحداثة لنتعرف على مفاهيم الحداثة عندهم كما تصوّرها كتاباتهم النقدية ، وكما ستتجلى في أشعارهم فيما بعد .

قليل هم أولئك الذين يجمعون بين التنظير النقدي والممارسات الشعرية في وقت واحد ، ومن حسن حظ الأدب العربي الحديث أن كوكبة من هذه القلة استطاعت أن تترك بصماتها على الأدب تنظيرا وتطبيقا .

ولعل نازك الملائكة واحدة من تلك الكوكبة التي أثارت مواقفها التنظيرية لحركة الشعر الحر جدلا طويلا بين النقاد . فهي ترى « أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه ، بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون المنصرمة الماضية . فنحن عموما أسرى تُسيِّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية . . وما زلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرقعة الألفاظ الميتة . ومتى يحاول أفراد منا أن يخالفوا ، فإذّاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة ، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه فجمّدنا نحن ما ابتكر واتخذناه « سنّة » . . . . والذي أعتقده أنّ الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا ، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا ، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير ، والتجارب الشعرية « الموضوعات » ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس ، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد »[٢٥] .

إن المتتبع للدور التاريخي الذي قامت به الشاعرة في الثورة على النظام التقليدي للشعر يدرك أنها لم تطّل على هذه الحركة من نافذة « الحداثة » بمفهوماتها الغربية ، فلا نجد لهذا المصطلح ذكرا في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » أو حتى في مقدمات دواوينها ، بل نجد بديلا له مصطلحات أخرى مثل « التجديد » ، « المعاصر » ، « الحديث » « البدعة » .

(٢٥) نازك الملائكة ، مقدمة شظايا ورماد والمجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت (١٩٧٦) ٥ ـ ٦ ، ٢٠ ـ ٢١ .

ويبدو أن نازك الملائكة ، في تجنّبها مصطلح « الحداثة » ، كانت على وعي تام بما يثيره هذا المصطلح من إشكالات نقدية ، فضلا عن المناخ الأجنبي الذي نشأ فيه ، واكتسب من خلاله ظلالا نقدية هي أبعد ما تكون عن واقع البيئة العربية ، ولما كانت في دعوتها لتجديد الشعر مشدودة إلى أصول تراثية ، فالخروج على نظام الشطرين وعلى عبء القافية الموحدة عندها له أصول تراثية تعود إلى « الموشح » و « البند » وفنون « الشعر الشعبي » . وكانت أحرص ما تكون على أن تؤكد أن « حركة الشعر الحديث » ليست خروجا على العروض العربي ، بل هي قائمة عليه « بحوره وأشطره وقوافيه » . و « الواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير ، وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال . ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض ، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به ، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد من صنع العصر » .[٦٦]

هذا الإحساس بسلطان الماضي ، وتمثله في الحاضر كان وراء ملاحظة نازك لأخطاء الشعراء في العروض ، منكرة عليهم حقهم في التجريب الفني الذي يمثل سمة من سمات حركة الحداثة . وشملت دائرة التخطئة شعراء لهم باعهم الطويل في فن الشعر كنزار قباني ، وفدوى طوقان ، « إنّ من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذي يستعمل الأسلوب الحر في أغلاط الوزن والزحاف . وأبرز دليل على ما نذهب إليه أنّ الشاعرين نزار قباني وفدوى طوقان ينظمان قصائد بالأوزان القديمة وقصائد حرة فلا تقع أغلاط الوزن إلا في قصائدهما الحرة » .[٦٧] ولعل ما تسميه نازك خطأ عروضيا قد لا يكون خطأ إلا عندها ، فليس هناك ما يلزم الشعراء في أن يجروا بكل دقة على قوانين العروض ، فمن حق الأذن العربية الحديثة أن تبتدع أنغاما وإيقاعات جديدة ، تتناسب مع ذوق العصر ومتغيراته الكثيرة . ومن الطريف حقا أن تقع الشاعرة نفسها في أخطاء عروضية كانت قد أخذتها على غيرها ، ثم تدعي أن سمعها يقبل ذلك ولا يجد فيه غضاضة .[٦٨]

وحين فكر بعض شعراء الحداثة في القفز على الأوزان كلها وابتداع شكل جديد ، ثارت ثائرة نازك الملائكة ، ورفعت هراوتها الغليظة وأخذت تدق بها على رؤوس هؤلاء الفتية الذين لا يميزون بين مفهومي الشعر والنثر ، حين أخذوا يطلقون على الشكل الجديد الذي ابتدعوه اسم « قصيدة النثر » . ولم تكن لتلتقي أبدا مع هؤلاء المبتدعين في موقف وسطي بين الرفض والقبول ، بل راحت بكل ثقة واقتدار تفند مزاعمهم معتمدة في ذلك على القياس المنطقي أحيانا ، وعلى صعيد اللغة نفسها التي تفرق على نحو دقيق بين ما يسمى شعرا ، وما يسمى نثرا ، وعلى النقد الأدبي ـ المجال الذي يقع النص في دائرته ـ الذي يفرض مقاييس لكل مجال من مجالات الفنون[٦٩] .

(٦٦) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، (الطبعة الرابعة ، بيروت ١٩٧٤) ، ص٥٢ .

(٦٧) المصدر نفسه ، ص٥٣ .

(٦٨) عبدالله الهيه ، « تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة » ، في كتاب (نازك الملائكة ، دراسات في الشعر والشاعرة) ، بقلم : نخبة من أساتذة الجامعات ، أعداد الكاتب ، الكويت ١٩٨٥) ص٤٥٩ .

(٦٩) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ص٢٠٣ .

ويظهر أنّ عدم تحرر الشاعرة من رواسب القديم كلها يعود إلى خوفها على حركة الشعر الحديث من الفشل بعد أن تعرضت هذه الحركة وأصحابها إلى اتهامات السمت بروح العداء للجديد ، كادعاء المعارضين للحركة بأنّ أصحابها مولعون بالإغراب والشذوذ ، أو أنهم جيل جديد من الشباب يركن إلى الكسل ، ولا صبر له على مشاق الشطرين ومتاعب القافية ، فوجد خلاصه في الشكل الجديد ، أو كأنّهم الحركة كلها بأنها نسخة مكررة من الشعر الأوروبي ، ولا صلة لها بواقع الشعر العربي [٣٠] .

ويتجلى خوفها على الحركة أيضا من منظور آخر وهو عدم الثبات على المبدأ ذاته ، فمرة نجدها تندفع بحماس شديد للتنظير للحركة باعتبارها « مقودة بضرورة اجتماعية محضة » ، وأنّ الشاعر الحديث يجب « أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصية الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم » [٣١] . ومرة نراها بعد مضي عقد على ظهور الحركة تقول : « وإني لعلى يقين من أنّ تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها . وليس معنى هذا أنّ الشعر الحر سيموت وإنما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن يتعصب له ويترك الأوزان العربية الجميلة » [٣٢] . ومن المدهش حقا أن تعود الشاعرة بعد عشر سنوات من موقفها السابق إلى الالتزام التام بالشعر الحر والإعراض عن الشكل القديم : « والواقع أنني بتّ أكثر تمسكا بآرائي المتطرفة التي وردت في كتابي « قضايا الشعر المعاصر » في الفصل المعنون « الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر » . فإن طراز تفكيرنا اليوم يبتعد عن فكر النموذج المحدد الثابت الذي يمثله شعر الشطرين ، كما ينأى عن فكرة التناظر الهندسية الصارمة مما ألفناه في شعرنا القديم طوال العصور السابقة . وإنما هذه فينا اليوم نفثة مزاجية ، والإنسان ميال إلى التغيير والتبديل بطبعه . . . والشعر الحر بأشطره المتفاوتة الطول ، الثائرة على الوحدة الثابتة والنموذج المقنن ، ويساعده على الاسترسال وطول العبارة يساعدنا اليوم في الانطلاق من قيود الشكلية الصارمة التي تنخر في مبانينا وطراز مدننا . إننا نجنح إلى عدم التقيد ، وإلى التمرد على النماذج الصارمة المتحكمة ، وهذا هو السر في إقبالنا على الشعر الحر ، ومحاولتنا التهرب من الثبات والنموذجية في شكل الشطرين . . . كل هذا أقوله مع أنني منذ منذ ثلاث سنوات كاملة ملتصقة أشد الالتصاق بالشعر الحر ، غير راغبة في تخطّيه والعودة إلى شيء من الشطرين . . أعتقد أن إقبالنا على الشعر الحر اليوم مفروض علينا نفسيا من العصر كله فلا حيلة لنا فيه . إننا مجبرون على هذا لمجرد أننا نعيش بين هذه المباني ، ونرى هذه اللوحات والصور ، ونخطو في هذه الشوارع ، والأمران مرتبطان أشد الارتباط » [٣٣] .

هل حقا ظروف اليوم هي غير ظروف الأمس القريب ؟ ! أم أن هناك مشهدا آخر يروي حكاية هذا التذبذب المتواصل من الالتزام بالحركة مرة ، والتحلل منها مرة أخرى ، والعودة إليها أخيرا ؟

---

(٣٠) المصدر ذاته ، ص ٤٤ .

(٣١) المصدر ذاته ، ص ٤٧ .

(٣٢) نازك الملائكة ، شجرة القمر (المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١) ص ٤٢٢ .

(٣٣) نازك الملائكة ، الصلاة والثورة ، (بيروت ١٩٧٨) ، ص ١٨ ـ ٢١ .

لا مراء في أنّ الحركة ، ورائداتها ، وعلى وجه الخصوص نازك ، باعتبارها أول من نظّر لها ، قد تعرضت لموقفين متباينين أشد التباين ، موقف المعارضين الذين يعتبرونها دعوة مشبوهة تدعو إلى تقويض العروض العربي ، ومن ثم تجب محاربتها والقضاء عليها ، مما كلّف نازك وقتا ، وجهدا كبيرين للرد على هذه الاتهامات التي استغرقت وقتا طويلا . « ما زال المتعصبون والمتزمتون من أنصار الشطرين يدحرجون في طريق الشعر الحر صخورهم التي يظنونها ضخمة بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود »[34] . ولعل تحت هذه الضغوط التي قد تصل أحيانا إلى حد التجريح تتخلى الشاعرة عن حماسها للحركة لبعض الوقت فتنظم على الشكل المقيد ـ ولا سيما إذا تذكرنا أن ما نظمته على هذا الأخير يفوق بكثير ما نظمته على الشكل الجديد ـ ثم تعاود الحماس مرة أخرى للحركة حين تخف وطأة هذه الاتهامات ، أمّا الموقف الثاني ، فيتمثل في دعاة الحداثة الذين يستنكرون على نازك هذه المواقف القلقة ، لذا نرى يوسف الخال يصف آراءها بأنها « ارتدادية متزمتة ، خانت حركة الشعر الحر التي تدّعي المؤلفة اكتشافها . . . . . وهكذا اختنقت « حركة الشعر الحر » تحت ضغط أنامل خليلنا الجديد الناعمة »[35] . أما أدونيس فيخرج شعرها من دائرة الحداثة ، فيرى « أنّ في شعر أبي تمام . . . حساسية حديثة ورؤيا فنية حديثة لا تتوفران عند نازك »[36] .

ومن المحتمل أيضا أن يفسر هذا الموقف المتردد عند نازك من « حركة الشعر الحر » من منظور آخر حيث نجد أنّ الذين تحمسوا لها قد غالوا في دعوتهم حتى اعتبروها نقيضا للتراث ، عكس ما تدّعيه الشاعرة ، وتجاهد من أجله ، فأرادت أن تكبح من جماح هذا الاندفاع بالتحلل من مرافقها المتشددة ، والعودة إلى نظام الشطرين ثم العودة مرة أخرى إلى الحركة ، لتثبت بالممارسة التنظيرية والتطبيقية أن الشكلين معا جزء من التراث القديم ، ولا ينبغي أن يطغى أحدهما على الآخر . « أما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة ، تقلقنا هذه المقالات التي تصاحبها ، وتلك الحدة والعصبية التي يكتب بها بعض أنصارها المتحمسين الذين حسبوا أن محاربة أدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحر . وكأن من الممكن على الإطلاق إن نبدع نحن شيئا لم يساهم أجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل إليه منذ ألف عام . والواقع أن حركة الشعر الحر لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث أن تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه إلى إبداع جديد »[37] .

إن هذه الفئة التي تصفها الشاعرة بالحدة والعصبية والحماس للحركة ، ومعارضتها قيم القديم ، هي الفئة المتوثبة لتجاوز مرحلة الشاعرة إلى الحداثة بكل ثورتها وعنفها ضد التقاليد القديمة . إنهم لا يرفضون القديم لذاته ولا يتنكرون للموروث التراثي أيّاً كانت أشكاله وأنماطه ، إنما يرفضون أن تتحكم قوانين القديم في إبداع الحديث ، إنها فئة تبحث عن هوية ثقافية معاصرة بين بعدين ثقافيين مختلفين : التراث القديم بكل أبعاده الزمانية والمكانية من جهة ، والثقافة الغربية التي تطلع كل يوم بجديد ، من جهة أخرى .

---

(٣٤) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ٧ .

(٣٥) يوسف الخال ، الحداثة في الشعر (دار الطليعة ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٨) ص ٣٤ ـ ٣٦ .

(٣٦) أدونيس ، علي أحمد سعيد ، فاتحة لنهايات القرن (دار العودة ، بيروت ١٩٨٠) ص ٣١٤ .

(٣٧) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ـ ١٣ .

ومن الجلي أن محاولة الشاعرة اختراق الشكل الشعري القديم [٣٨] ، سجنت ضمن إطار التراث القديم ، وبقيت تدور في فلكه ، وكل محاولة لتجاوز هذا الإطار إلى ما وراءه وصمت بالخطأ أو بالعبث . ولا يخفى أنّ وراء هذا كله حرصا شديداً على إثبات أن حركة الشعر الحر ليست وليدة الاحتكاك بالثقافة الغربية ، وإنما تمتد جذورها في بطون التراث العربي . وسواء أصح هذا أم لم يصح فإنّ هذه الحركة قد أحدثت تغييرات كثيرة ، في هيكل القصيدة ، ومضمونها ولغتها وأدواتها الفنية المختلفة التي لا يمكن وضع فواصل وحدود بينها وبين مثيلاتها في القصائد الغربية .

ومفهوم القصيدة عند الشاعرة أنها بناء متكامل قائم بذاته مشدود إلى عناصره الطبيعية المؤلفة من الموضوع ، والهيكل ، والتفاصيل ، والموسيقى . وهي فيما بينها تؤلف بنية خفية لا يمكن فصمها . إنّما هي كلها مجتمعة . والموضوع عندها من أهون هذه العناصر ، « لأنه في ذاته قاصر عن أن يصنع قصيدة مهما تناول من شؤون الحياة ، إنه مجرد موضوع خام . . . إنّ القصيدة ليست كامنة في الموضوع . . . وإنما يصبح الموضوع مهما ، ويستحق الالتفات في اللحظة التي يقرر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته ، فيورد ذلك يوجه الهيكل ويمشي معه . . . . لا ريب في أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها ، ووظيفته الكبرى أن يوحّدها ويمنعها من الانتشار ويلمها داخل حاشية متميزة » [٣٩] .

وتتوقف الشاعرة عند كل عنصر من تلك العناصر السابقة وقفات قد تطول أو تقصر قارنة بين التنظير والتطبيق ، لتؤكد على أن « للقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر ، إنها كيان حيّ يتعزل عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التي يخط فيها على الورق . وذلك هو الذي يجعل الشاعر مضطراً إلى أن يكف عن اعتبار تجاربه كافية في ذاتها لإبداع قصائد ، فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية أو جمالية في خارجه » [٤٠] .

وعلى الرغم من أن الشاعرة تتجنب الحديث عن المفاهيم الغربية للقصيدة الحديثة بل ، وتحذر من استلاب هذه النظريات للعقل النقدي العربي [٤١] ، فإنّ النص السابق ، وما يزخر به كتابها « قضايا الشعر المعاصر » من

(٣٨) لم تكن نازك الملائكة أو من حاول اختراق نظام الشطرين التقليدي ، كما تحاول أن تثبت ذلك في كتابها المذكور ، فقد سبقتها محاولات كثيرة في هذا المجال أبرزها محاولات أبي شادي في كتاب الشعر الحر ، أحمد باكثير ولويس عوض وغيرهم كثير غير أنها كانت كلها محاولات فيما تتسم بخصائص الشكل التقليدي ، ولا يمكن مقارنتها من الناحية الفنية بمحاولات نازك ، والسياب . راجع تفاصيل هذا الموضوع في كتاب س . موريه : « حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث » ، ترجمة : سعد مصلوح (القاهرة : ١٩٦٩) ، وكتابه الآخر :

S.Moreh, **Modern Arabic Poetry 1800-1970**, (Leiden E.J. Brill 1976).

وكتاب سلمى الخضرا الجيوسي :

Salma Khadra Jayyusi **Trends and Movement in Modern Arabic Poetry**, (In two vol. Leiden E.J. Brill 1977).

(٣٩) نازك الملائكة ، « قضايا الشعر المعاصر » ، ص ٢٢٤ وما بعدها .

(٤٠) المصدر ذاته ، ص ٢٢٨ .

(٤١) راجع الدراسة التي كتبتها الشاعرة عن مزالق الفكر بالأفكار الغربية ، مخاطر في ترجمة الفكر الغربي ، في كتابها : « التجزيئية في المجتمع العربي » (بيروت : ١٩٧٤ ، ص ١٤٦ ـ ١٦١) .

أفكار ومفاهيم نقدية ، ليس بعيداً تماما عن التأثير الغربي ، وبخاصة « النقد الجمالي » الذي يرتكز على البنية الجمالية للنص الأدبي [42] . ولا يغيب ذهن الشاعرة حتى وهي تحت وهج هذا التأثير الغربي ، عن أن يرتد إلى الأصول التراثية ، حين يكون الأمر متعلقا بلغة القصيدة ، تلك اللغة التي تكتسب قداسة خاصة باعتبارها اللغة التي نزل بها القرآن ، لذا نراها تضع خمسة أسس للغة الشاعرة : أولها أنّ الشاعر أكثر التصاقا باللغة لأن كلامه موزون مقفى ، والوزن يستثير في الذهن تاريخا عميقا للغة ، وعقله مفتاح لأسرار اللغة ودقائقها ، وثانيها ، أن اللغة منبع أو كنز الشاعر وثروته أو جنيته الملهمة ، وليست أداة ، وهي بهذا تخالف بعض النقاد المحدثين الذين يرون أن اللغة أداة للشاعر ، وثالثها أن اللغة تحيا وتتسع وتتكشف أسرارها على لسان الشاعر ، فهي كيان فيه عمق وأسرار وله قوانين وأقيسة واجبة الاحترام والخضوع ، لأن قوانين اللغة هي سرّ جمالها ، ورابعها أن الشعر يعتمد على التعبير أولا ، ثم تأتي الفكرة لاحقة له وليس العكس ، مخالفة بذلك بعض النقاد المعاصرين الذين يرون أن الفكر يأتي في القصيدة قبل اللغة ، وخامسها الابتعاد عن الألفاظ العاميّة ، لأن العامية لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية وضحالة التفكير [43] .

وينبع هذا الإحساس عندها بأهمية اللغة ودورها في جمالية القصيدة من مصدرين رئيسيين أولهما ، إدراك واع لدور المثقفين باعتبارهم الطلائع المؤهلة ، للحفاظ على السلامة اللغوية ـ النبع الذي يصدرون عنه في إبداعهم ـ « وقضية اللغة العربية يجب أن تكون أعزّ علينا من سمعتنا الشخصية باعتبارنا كتابا مجددين ذوي ثقافة حديثة [44] ، وثانيهما كثرة الانحرافات والتجاوزات اللغوية التي حفلت بها دواوين الشعراء المحدثين حتى ظهر « جيل يتشكك في منطقية القواعد البديهية ، ويستخف باللغة معتقدا أن الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينم عن التجديد الحق والتحرر الفكري » [45] ، ولعل مما زاد الطين بلة عندها أن النقاد ضربوا صفحا عن تلك الانحرافات ، حتى تحولت إلى أن تكون تشجيعا مبطنا لمثل هذه التجاوزات ، فضلا عن إحساسهم أنفسهم بأن الحديث عن هذه الأخطاء في العمل النقدي ، قد يشي بضحالتهم النقدية ، ويفكرهم التقليدي .

ولا تريد الشاعرة أن تضع أسوارا وحواجز بالية أمام التعبير الحي في كتابات المبدعين ، بل تدعو إلى هذا وتشجعه ، غيرأنّ ما أحزنها هو تطويع اللغة للسماع الشاذ ، كإدخال أداة التعريف « الـ » على « الفعل المضارع » ، تلك الظاهرة التي شاعت على يد نفر كبير من شعراء المدرسة اللبنانية ، ولم يتصدّ لها أحد حتى تحولت إلى أن تكون قاعدة في شعر جيل كامل من الشعراء . « إننا لا ندعو إلى التمسك بقواعد اللغة لذاتها . ولسنا نحب أن ننصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالا يهبها حياة جديدة ، أو يدعو إلى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التي لم نعد نستعملها . لا بل اننا نؤمن أعمق إيمان بالتجديد المبدع ، ونعتقد أنّ هذا التجديد لا يتم إلا على

---

(٤٢) راجع بالتفصيل آراءها بالنقد الشعري دراسة الدكتور إبراهيم عبدالرحمن ، آراء نازك الملائكة في نقد الشعر بين النظرية والتطبيق في (كتاب نازك الملائكة : دراسات في الشعر والشاعرة) اعداد وتقديم واشتراك د . عبدالله المهنا ، الكويت : ١٩٨٥ ، ص ٧٣٥-٨١٦ .

(٤٣) نازك الملائكة ، «الشاعر واللغة» (مجلة الآداب ، عدد ١٠ ، عام ١٩٧٦) ص ١٦ .

(٤٤) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ٣١٧ .

(٤٥) المصدر نفسه ، ص ٣٦١

أيدي الشعراء والأدباء والنقاد . . . نحن نرفض بقوة وصراحة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو . . . إنّ كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر ، ويبعده عن روحية العصر »[٦١] .

نستنتج من كل ما سبق أن مفهوم « الحداثة » بالمعنى الغربي الدقيق لا وجود له في كتابات الشاعرة التنظيرية ، ولا يعني ذلك أنها لا تعي إشكاليته ومأزقه ، فقد تشكلت بصورة مباشرة على يد كبار النقاد في الولايات المتحدة الأمريكية خلال الخمسينيات ، ولكن حرصها الشديد على أن تكون لنا عقلية مستقلة التفكير ـ إذ ليس بالضرورة أنّ كل ما يصدره الغرب مناسب لنا ، فلنا تاريخنا الثقافي الخاص ، وإسهاماتنا الشعرية العريقة ـ وراء الارتداد إلى التراث والبحث عن الجذيرات الصالحة فيه لإنمائها ورعايتها لتوائم متطلبات العصر .

« فالتجديد » و « الحديث » عندها يستمد أصوله من التراث لا من خارجه ، وكأن من الممكن على الإطلاق أن تبدع نحن شيئا لم يساهم أجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل إليه منذ ألف سنة » . وقد شمل هذا المنحى حتى كتاباتها النقدية ، فاستغلت الموروث البلاغي ، في تشكيل الرؤية الفنية ، أحسن استغلال ، كما يتجلى ذلك واضحا في دراستها التطبيقية على شعر علي محمود طه ، في كتابها القيم « الصومعة والشرفة الحمراء » . ومع هذا الحرص الشديد الذي تظهره في كل مناسبة للتحذير من تأثير الفكر الغربي وهيمنته على العقل العربي ، فإنها لم تستطع أن تعتصم من تأثيراته ، فقد انسرب إلى نقدها شيء من هذا الفكر كما ذكرنا قبل قليل ، وكذا الأمر مع شعرها الذي لم يسلم أيضا من هذا التأثير ، كتأثرها في قصيدة « الجرح الغاضب » بقصيدة الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو Ulalume .

ينطلق صلاح عبدالصبور في فهمه « للحديث » ، (لا « الحداثة » ، إذ لا ذكر للمصطلح الأخير عنده) ، من منظورين : الأول ، الاعتراض على مصطلح « الحديث » الذي يوحي بنقيضه « القديم » إذ لا وجود لأسلوب أدبي صادر عن المناقضة ، لأن الأساليب الأدبية المستحدثة تصدر في العادة عن تطور الفن الأدبي نفسه من خلال التفاعل النشط لهذه التساؤل عن مصدر إطلاق مصطلح « الشعر العربي الحديث » على الشعر الذي يكتب اليوم ، على اعتبار أن هذا المصطلح كان وراء مأزق المقارنة بينه وبين التراث العربي ، « وإلى مأزق المقارنة الحادة بينه وبين بعض شعرائنا المعاصرين المحدثين ، بالمعنى التاريخي لتلك الكلمة . وأولع بعض النقاد بالبحث عن الفاضل والمفضول . . دون أن يدركوا جوهر الموروث الأدبي ، وأوشكت الصلة أن تنقطع بين عالمين أدبيين في النظر إلى الشعر العربي . كل ذلك جرته كلمة « حديث » فلماذا لا نبحث عن كلمة أخرى ؟ »[٦٢] .

لا جدال في أن عبدالصبور يجسد هنا تلك الإشكالية الجدلية التي لم تتوقف ، ولن تتوقف طالما أن هناك جديدا ، ينهض على بقايا القديم ، ولابد لمصطلح ما أن يرسم حدود وأبعاد هذا الجديد واختلافه عن سابقه . والإشكالية التي يشير إليها لا تعود إلى المصطلح نفسه ، إذ يمكن تغييره أو حتى الاستغناء عنه ، ولكن المشكلة

---

(٦١) المصدر نفسه ، ص ٢٢٦ .

(٦٢) صلاح عبدالصبور ، «الشعر الجديد إلى أين» مجلة المجلة العربية العدد ٥٩ ، ١٩٦١) ص٥٦ .

ستبقى ، فلن يتغير من الأمر شيء ، ذلك أن جوهر الشيء المستحدث سيفرض نفسه على الشيء القديم من خلال ما يطرحه من قضايا ومشكلات لم يعرفها القديم ، ومن هنا يظهر ـ شئنا أم أبينا ـ هذا التقابل بين أسلوبين أحدهما قديم والآخر حديث ، فالأول استنفد طاقاته ولم يعد قادرا على أن يتعامل بروح العصر مع متغيرات الحاضر ، والثاني يختزن طاقة جديدة متوثبة لاحتواء دفقات النفس البشرية في حالتي الوعي واللاوعي ، والوصول إلى أعماق الذات ضمن بنية تعبيرية جديدة .

أما المنظور الثاني الذي يطل منه صلاح على « الحديث » فيتمثل بظهور شعر « التفعيلة العروضية » « الذي يلمس بالشعر آفاقا جديدة ، ويحول عيون الشعراء إلى « زوايا جديدة للرؤية الشعرية » [48] . وعلى هذا فالأدباء عنده « هم أصحاب لغتهم ، وأنّ الشعراء هم ورثة الشعر ، وأنّ لهم الحق كل الحق في تغيير ملامحه ، وتبديل قسماته ، وأنّ « المتنبي » مثلا أعطى عطاءه ومات ، فلم يعد قادرا على العطاء ، فأورث الشعر « المعري » وجيله ، فأعطوا وماتوا ، وهكذا جيلا بعد جيل ، حتى آلت ملكية أرض الشعر إلى هذا الجيل ، فليخطط إذن كما يشاء له وحيه وإلهامه » [49] .

هذه الحرية التي ينادي بها صلاح للانعتاق من قبضة النقد التقليدي هي علامة في طريق « الحداثة الشعرية » ، فلا أضرّ على الشعر من ذلك النقد الذي يجعله يرسف في أغلال القديم ، يجتر صوره وأساليبه وتعابيره الشعرية ، ولا أضرّ عليه كذلك من نقد النحاة وعلماء اللغة والفقهاء [50] وغيرهم ممن يطلّون على الشعر من خارجه ، ويعنيهم بالدرجة الأولى أن يكون منضبطا مع قواعدهم ، وما هو خارج عنها فقد اعتبروه من الضرورات ، وهذا ما يرفضه دعاة التجديد والحداثة في الشعر .

ويحسن بنا هنا أيضا أن نضع دعوته هذه للحرية في الإطار العام للمناخ الذي نشأت فيه « حركة الشعر الجديد في مصر » ، فقد اندفعت هذه الحركة بشكل سريع أثار حفيظة المحافظين الذين يرون أن أسوار الشعر قد حطّمت ، وقوانين اللغة قد انتهكت ، والقيم الثابتة قد خرقت ، ولعلنا نتذكر في هذا الإطار ثورة « لجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب » والمذكرة التي قدمتها إلى وزير الثقافة ، لتعترض فيها على ما تنشره « مجلة الشعر » من أشكال شعرية جديدة تسيء إلى الشعر العربي ، وقيمه الثابتة ، وإلى القيم الدينية نفسها ، مما يتحتم معه أن توضع هذه المجلّة وما ينشر فيها تحت إشرافها المباشر . وقد أشارت المذكرة إلى « أن مراجعة سريعة لكثير مما يسمى بالشعر الجديد لتكفي للدلالة على أن أصحابه واقعون تحت تأثيرات إذا حللناها وجدناها منافية لروح الثقافة الإسلامية العربية ، التي هي الروح المميزة لشخصيتنا الفنية على مدى العصور ، مما يجعل كتاباتهم مرفوضة ، حتى ولو أخرجناها من دنيا الشعر لندخلها في عالم النثر الفني ، وذلك لأنها تشيع في كياننا العضوي عنصرا غريبا يهدمه ولا يعمل على بنائه ونمائه . من ذلك ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير بعناصر يستمدونها من ديانات أخرى غير

---

(٤٨) المصدر نفسه ، ص٥٦ .
(٤٩) المصدر نفسه ، ص٥٧ .
(٥٠) المصدر نفسه

العقيدة الاسلامية ، بل وما تأباه هذه العقيدة ، كفكرة الخطيئة وفكرة الصلب ، وفكرة الخلاص . . . ذلك فضلا عما يستبيحونه لأنفسهم بالنسبة لكلمة « الإله » كأنما هي ما تزال عندهم كلمة بمعناها الوثني ، ولم تتخذ في الإسلام معنى خاصا يجب احترامه مهما كان السياق الذي ترد فيه » .[51]

لا شك أن هذه المذكرة ، وما جاء في بنودها الأخرى تعبر عن المدى الذي وصلته درجة « الحداثة » الشعرية في مصر في مطلع الستينات ، وأثر هذه الأصوات الجديدة ، التي ارتضت أسلوب « التفعيلة العروضية » وعاء لتجاربها الشعرية الجديدة ، في مسيرة الشعر العربي المعاصر .

ويرى عبدالصبور أن « التفعيلة العروضية » مصطلح نغمي يلتقي على صعيده كل من الشاعر والناقد غير أنه ليس هو المصطلح الوحيد ، فقد كانت القافية أيضا مصطلحا نغميا آخر ينطوي على عنصر التطور ، إذ كانت القافية موحدة في القصيدة ، ثم جاء الرجز فأوجد منفذا جديدا لتنويع القافية ، « والآن نجد في تراثنا الشعري العربي المخمّسات والمربّعات والمسمطات ، والموشحات ، والدوبيت الفارسي ، والثنائيات العربية »[52] .

ويكشف عبدالصبور هنا لمنتقدي « حركة الشعر الحر » أن هذا التحول الجديد في الشكل الشعري يعود أساسا إلى علم « مصطلح النغم الشعري » أو ما يسمى بعلم العروض ، والتفعيلة هي الخلية القادرة على التطور ، وبالتالي يمكن لها أن تكون وعاء شعريا « أو إناء موسيقيا على حد تعبيره و « الموشحة الأندلسية » أكثر الصور الشعرية دلالة على أن التفعيلة المفردة تستطيع ان تكون وعاء شعريا »[53] . إذن فالحركة الشعرية الجديدة ليست خارج أسوار التراث ، بل هي ضمن أسواره تستمد جذورها من العناصر الصالحة فيه للبقاء ، والقادرة على التطور مع مقتضيات التغيير ، واحتياجات الانسان .

ويتساءل عبدالصبور عن السر وراء رفض بعض النقاد اعتبار « التفعيلة » نقطة التقاء بين الشاعر والناقد ، في حين أن هؤلاء النقاد يفخرون بتذوقهم لقصائد « بودلير » ، و « رامبو » النثرية ، وتراجيديات شكسبير ، « ما بالهم يقبلون مسرحيات « توفيق الحكيم » وهي لا تجرى في مصطلحها الشكلي على أسلوب « خيال الظل » ، ويقبلون روايات « نجيب محفوظ » وهي لا تجري في مصطلحها الشكلي على أسلوب المقامة العربية ، أو القصة الشعبية العربية ؟ السبب هو أن الشعر هو الفن العربي الوحيد الذي رسخت له تقاليد » .[54]

ويأخذ « مفهوم الشاعر » عنده بعدا حديثا حين يرى أن الشاعر في حاجة إلى أن ينصرف عن عملية الاستبطان الذاتي ، إلى التأمل في الكون والحياة ، فلا تصبح التجربة عندئذ تجربة شخصية عاشها الشاعر بحواسه ووجدانه فحسب ، بل تأخذ امتدادا أوسع لتصبح تجربة عقلية ، وعلاقة الشاعر بالفكر لا تصدر عن إدراك القضايا الفكرية

---

(٥١) انظر المذكرة كاملة في كتاب الدكتور عبدالقادر القط ، «قضايا ومواقف» (القاهرة : ١٩٧١) ص ١٠٩-١٣٠ .
(٥٢) صلاح عبدالصبور ، المصدر السابق ص ٤٩ .
(٥٣) المصدر ذاته ، ص ٥٩ .
(٥٤) المصدر ذاته ، ص ٦١

فحسب ، بل من اعتناقه موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا ، والشاعر قبل كل شيء إنسان يعمل ويفكر وينفعل ، وتتشكل له من خلال هذه الأشياء شخصية بشرية تختلف عن غيرها ، فينبغي أن يتمثل الشاعر أفكاره وتصوراته في دهاليز نفسه إلى صور ورؤى ، مثلما يتمثل النبات أشعة الشمس فيحيلها إلى الألوان الخضراء الزاهية ، فالشاعر لا يقدم آراء ، ولكنه يقدم رؤيا ، لا يعبر عن الحياة ، ولكنه يعيد خلق الحياة ، فوقوفه عند حدود التعبير قصور في الرؤية ، ووقوفه عند حدود التعبير عن النفس « عاطفية مرضية » ، فالطبيعة جامدة ولا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان . [٥٥]

أما مشكلة اللغة الشعرية فهو مدين في مفاهيمه عنها إلى « اليوت » . فمن خلال قصائده ـ على وجه التحديد « الأرض اليباب » ـ تعلّم ما يسميه بـ « الجسارة اللغوية » ، فأخذ يتحرر من اللغة الشعرية التقليدية إلى لغة الحياة العادية ، حيث راح يكسبها دلالات حيّة تعبر بجلاء عن المشهد الذي يتعرض له ، كما في قصائده « شنق زهران » التي رسم فيها صورة حية لشخصية ريفية ، في سلوكها العفوي ، و « الملك لك » التي صوّر فيها أحلام الريفيين ، و « الحزن » التي شخّص فيها تفاهة الحياة ودوّاماتها التي لا تتوقف ، وضياع الإنسان وسط ضجيجها . فجاءت ألفاظ « الشاي » وورق النعل و « لعب النرد » في سياق شعري جديد أكسب المشهد حيوية بالغة . ومع ذلك فلم تسلم هذه الألفاظ من سخرية النقاد ، مما جعل صلاح عبدالصبور يدافع عن حق هذا الاستعمال : « ونحن على حق حين نلتقط الكلمة الميتة من القاموس ما دمنا نستطيع أن نعطيها دلالة واضحة ، ونحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة ما دمنا نستطيع أن ندخلها في سياق شعري » . [٥٦]

وينظر عبدالصبور إلى التراث على أنه انتماء وتكامل بشري ، فالفنان الذي لا يحس بهذا الانتماء ، ولا يسعى إلى أن يتسلق أحد هضابه فنان ضال . والفنان الذي يجهل آباءه في الفن ، يخفق في أن يكون من عناصر التراث الإنساني ، ومن ثم لا يحقق وظيفته كإنسان مسؤول في هذا العالم ، إذ أن التراث هو جزء من التواصل الإنساني الممتد في الزمان ، يستفيد اللاّحق من السابق ، ويضيف إلى الخبرة الإنسانية جزءا صغيرا من خبرته في الكون . [٥٧]

ان المتأمل في فكر عبدالصبور عن « الحديث في الشعر » يرى أنه قد تمثل كثيرا من المفاهيم الغربية الحديثة ، سواء منها ما يتعلق بتقنيات القصيدة الحديثة التي استمدها من « اليوت » ، أو ما يتصل منها بالقضايا الفكرية المتعلقة بالوضع الشامل للإنسان ، ودوره في هذا الكون ، والتي تسربت إليه عبر النوافذ الفلسفية ، وأبرزها نافذة « نيتشه » في كتابه « هكذا تكلم زرادشت » ، وبعضا من أفكار الفلسفة الوجودية .

أما الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي فيتوقف في مفهوم « الحداثة الشعرية » عند نقطتين رئيسيتين ، الأولى مدى الحاجة إلى القصيدة الجديدة ، والثانية أوهام « الحداثة الشعرية » . وفي معالجته للنقطة الأولى يلقي ضوءا

---

(٥٥) صلاح عبدالصبور ، حياتي في الشعر (بيروت : ١٩٨١) ، ص ص . ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٢ .
(٥٦) المصدر نفسه ، ص ١٢٥ .
(٥٧) المصدر نفسه ، ص ١٢٨ .

سريعا على الحالة الشعرية الراهنة لينتهي إلى أن صفة الشعر قد امتهنت حتى أصبحت تطلق على أي كلام ينتهي قبل نهاية السطر ، فضلا عن الأخطاء الشنيعة في النحو والعروض ، فالحد الأدنى الذي تتطلبه الممارسة الشعرية غير متحقق في الكثير مما يطلق عليه شعر مما ينشر في الصحف والمجلات والدواوين ، وهذه الفوضى ليست من صنع المدعّين بل يشارك فيها المبدعون أيضا بنسب مختلفة [٥٨] . ولا ينسى حجازي أن يحمل النقاد الجدد مسئولية إطراء بعض النماذج الشعرية التي تتحول فيما بعد لتكون نماذج للتقليد ، وهذه النوعية من النقاد لا تختلف كثيرا عن التقليديين ، « لأنهم حين يقصرون المستقبل على أنموذج شعري فإنهم يخلقونه بدلا من أن يفتحوه ، ويحولونه إلى خارقة شخصية »[٥٩] وتمتد هذه المسئولية عنده لتتجاوز القصيدة الجديدة إلى الحركة الثقافية برمتها التي تتحمل مسئولية هذا الوضع الخطير الذي وصلته الممارسة الشعرية الجديدة . ثم يطرح حجازي تساؤله عن حاجتنا إلى « القصيدة الجديدة » ، فيرى أن التغير قد مس كل شيء في حياتنا ، وما دامت الأشياء تتغير ، فلا مناص من أن تتغير الرؤيا تبعا لذلك ، وتنبثق « القصيدة الجديدة » ، إذا وضعنا ذلك كله أيضا في إطار الهزات والكوارث العنيفة التي أصابت العرب منذ ضياع فلسطين وحتى اليوم [٦٠] . ثم يطرح تساؤلا آخر حول ماهية القصيدة المعاصرة ، فيرى أنها القصيدة التي تملك أكبر حيز من الرؤية المستوعبة لأكبر حيز من العالم واقعا وحلما ، والتي تملك من الشجاعة ما تنفي به عن نفسها كل ما يثقل شعرنا من خلايا ميتة ، وأوهام وعادات مسيطرة ، وقداسة مبتذلة ، هي نشوتنا السرية في الصعود والهبوط ، مواجهتنا لذواتنا ، ودهشتنا أمام ما ينكشف فجأة في يقظات أشبه ما تكون بالأحلام » [٦١] .

إن ملاحظات حجازي عن انحرافات « القصيدة الجديدة » في الوقت الراهن تؤكد بطريق غير مباشر على قصور النقد الجاد الذي يسدد المسيرة ، ويصلح الخلل ، وأن الممارسة النقدية متخلفة عن مواكبة التطورات التي تطرأ على تيار الشعر الجديد ، فضلا عن فقدان الناقد الجاد المؤهل بثقافة نقدية عالية ، الذي يتابع حركة الشعر الجديد ، مما أفسح المجال لكثيرين أن يسلكوا في عداد الشعراء ، وهم لا ينتمون إلى الشعر لا بالفعل ولا بالقول .

ولعل تعريفه لمفهوم القصيدة الجديدة نابع أساسا من هذه المفاهيم الخاطئة التي ظن هؤلاء المدعون من الشعراء الجدد أنهم صناع الحداثة ، وهذا يقودنا إلى النقطة الثانية من فكر حجازي عن أوهام الحداثة . يجمل حجازي هذه الأوهام في ثلاثة محاور « الوزن » ، و « المعجم » ، و « الاستعارة » ، فيرى أن كثيرا من الناس يظنون أن الفارق بين القصيدة التقليدية ، والقصيدة الجديدة ، هو الوزن ، فالجديدة ، لاتكون كذلك إلا بمدى خروجها وتمردها على الأوزان والقافية ، وهذا وهم عنده ، إلا إذا فهم الوزن بمعناه الرديء ، وحين طرحت « القصيدة الجديدة » العروض والقافية لم تطرحه إلا مضطرة ، لأنها كانت تريد أن تكون بمنأى عن أسر اللغة القديمة ، وهذا يختلف عن إسقاط الوزن كأساس للتجديد . والذين تمردوا على العروض القديم لم يتمردوا عليه لأنهم ينشدون التخفف

(٥٨) أحمد عبدالمعطي حجازي ، «القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة» ، مجلة إبداع ، العدد التاسع ، السنة الثالثة ، سبتمبر ١٩٨٥م ، ص٨ .
(٥٩) المصدر نفسه .
(٦٠) المصدر نفسه .
(٦١) المصدر نفسه ، ص٩ .

والسهولة ، وإنما لكي لا يختلط النظم بالشعر . (٦٢) ويرى أن الشعر العربي ليس بدعا من الشعر الأوربي ، فقد مرت التجارب الأوربية بمثل ما يمر به الشعر العربي ، من التزام بالوزن والقافية ، والتخلي عنهما والعودة إليهما أحيانا أخرى . فالوزن ليس شرطا « للقصيدة العربية الجديدة لا محيد عنه ، لأني أرى في بعض ما قدم في قصيدة النثر عندنا مضمونا شعريا من الصعب إنكاره وإن كان قليلا لا يقاس عليه ، وهامشيا لم ينجح في تطويع اللغة حتى تقبله كتيار متصل . وإنما أقول إن القصيدة الجديدة لا يضيرها الوزن بل يقيدها ، لأنه ما زال قادرا على أن يلعب دورا مؤثرا في البناء الشعري » . (٦٣)

أما الوهم الثاني فهو القول بأن « للقصيدة الجديدة » معجما شعريا خاصا بها ، والحقيقة أن الألفاظ وحدها لا تصنع القصيدة ، ولكنها اللغة ، والعلاقات التي تنتظم هذه اللغة في السياق الشعري العام ، ضمن نظام خاص يكسب اللغة خصوصيتها . ومن الضروري أن تكون مفردات هذه اللغة قد تخففت من دلالاتها القديمة لتصبح قادرة على حمل إيحاءات وإيماءات لم تعرفها من قبل ، فالحاجة ماسة إلى أن ترد الألفاظ إلى منابعها الأولى ، إلى حالة الخلق والتكوين ، قبل أن ترتدي معانيها المزيفة . (٦٤)

ثم يشير الشاعر إلى مستويين في لغة الإبداع الشعري : المستوى العام المشترك ، والمستوى الخاص المجازي ، فما دام الشاعر يلجأ إلى استخدام الألفاظ والتراكيب التي يستخدمها البائع ، والصحفي فلا بد أن تتضمن قصيدته عناصر مشتركة بينه وبين لغة هؤلاء الناس ، أما المستوى الآخر فهو الطبيعة المجازية للغة القصيدة ، حيث تتفاعل المفردات والتراكيب في السياق ، لتكتسب معنى جديدا يتجاوز المعنى الحرفي ، « فالكلمة تلج باب القصيدة مرتدية ملابسها المعجمية الكاملة ، لكنها تخلع هذه الملابس قطعة قطعة لتتشكل من جديد ، فلا يكتمل معناها الشعرى إلا باكتمال القصيدة ، هذا المعنى الشعري لايمكن أن يأتي عفوا .. بل يتشكل حسب قوانين خاصة » (٦٥) .

أما الوهم الأخير فمتعلق بالفكرة الشائعة عند الشعراء الجدد من أن لغة القصيدة ليست إلا الصورة ، وأن الصورة هي الاستعارة ، وكلما كانت الاستعارة تتسم بالغرابة ، كانت القصيدة حديثة . وهذا خلاف الحقيقة لأن الاستعارة هي أداة من أدوات الشعر ، ولا مراء في أن القصيدة الجديدة تحتاج إلى استعارة جديدة ، وأن هذه الجدة لا تقاس بمدى غرابتها وإنما بمدى إسهامها في تشكيل الرؤية الجديدة . (٦٦)

إن حديث حجازى عن أوهام القصيدة الجديدة يصدر عن انطباعات شاعر متميز يمارس العملية الشعرية الحديثة زهاء ثلاثين عاما ، كونت له خلالها رؤية خاصة استمدها من قراءاته النقدية في التراث النقدي العربي

---

(٦٢) المصدر ذاته .

(٦٣) المصدر ذاته ، ص ١٠ .

(٦٤) المصدر ذاته ، ص ١١ .

(٦٥) المصدر ذاته .

(٦٦) المصدر ذاته ، ص ١٦ .

والغربي . فحديثه عن رد الألفاظ إلى منابعها الأولى وتجريدها من دلالاتها الميتة ، مرتبط بشكل غير مباشر بالدعوة إلى البداءة التي ظهرت في الغرب والتي تنادي برد الأشياء إلى خصائصها الأولى ، باعتبارها الأمل في الوصول إلى رؤيا جديدة ، وهي مرتبطة أساسا بفكرة التمرد والثورة على القيم والأشكال الثابتة من أجل اكتشاف ما وراء حدود الأشياء .

يأخذ مفهوم الحداثة عند أدونيس طابعا شموليا ، يتناول كل مقومات الحياة الراهنة والماضية ، سواء أكانت حداثة علمية أم حداثة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية أم حداثة فنية . « وتشترك مستويات الحداثة هنا مبدئيا بأنواعها الثلاثة في حقيقة أساسية هي أن الحداثة رؤيا جديدة ، وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج : تساؤل حول الممكن ، واحتجاج على السائد ، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر ، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها » . (٦٧)

ومفهوم الحداثة على هذا النحو يضع التراث كله في إشكالية معقدة مع البنية الحديثة التي تؤسس وجودها لا على معطيات التراث - كما سنرى بعد قليل - بل على ثلاثة مستويات : الانفصال عن قيم الماضي لتأكيد قدرة الذات على الإبداع الجديد ، إسقاط التراث من الذاكرة التاريخية حين تفقد عناصره ومكوناته صفة الحياة ، انتقاء الرموز الصالحة من التراث وهذه تحتاج إلى مهارة خاصة ، قد لا تتوفر إلا لقلة من المبدعين ، لكنها في النهاية « توفيق وتلفيق ، أي جمع بين أفكار وأعمال لا تصدر عن نظرة واحدة ، بل تصدر عن نظرات متباينة وقد تكون متناقضة . والجامع أو الموفق بهذا المعنى ينقل ويلائم وليس له دور إبداعي . وهو يظل كالمستعبد ، يرى نموذج الكمال فيما تحقق » . (٦٨)

كان الرجل ولا يزال يعي وعيا دقيقا طبيعة المرحلة التي تمر بها العرب فيرى أن المشكل في تاريخنا الثقافي ، وعدم انطلاقنا إلى آفاق إبداعية جديدة يعود إلى تمسكنا بما يسميه « بالثقافة السائدة » ، حصيلة الأفكار والمفاهيم القديمة ، التي تحول دون إنشاء بنى جديدة للحياة العربية على مختلف الأصعدة ، ولذا فلا بد من « التخلص من استلاب الماضي لشخصيتنا ، وبأن نكون أنفسنا حقا ، تبدأ بتعبير آخر ، بأن نجعل الزمان أفقا لنا : لا نعود أسرى الماضي ، بل العكس يصبح الماضي أسيرنا ، ولا يعود الحاضر سيدا علينا ، بل على العكس يصبح تابعا لفعاليتنا ، ولا نعود جزءا من المستقبل ، بل يصبح المستقبل الشكل الزمني لإبداعنا » (٦٩) ولا يعني أدونيس بهذا رفض الماضي رفضا مطلقا ، بل يدعو إلى الانفصال عن الماضي لتأسيس هوية جديدة تعكس متغيرات العصر ، بعيدا عن هيمنة الأفكار والمعتقدات السابقة ، التي فقدت كل عناصر الحياة « أطلب بالانفصال عن الموروث الذي استنفد ولم يعد قادرا على الاجابة عن أية مشكلة عميقة نجابهها اليوم ، أو على مساعدتنا في تلمس طريقنا نحو المستقبل ، أطالب بالانفصال عن الرماد ، لا عن اللهب » (٧٠) .

---

(٦٧) أدونيس ، علي أحمد سعيد : فاتحة لنهايات القرن (دار العودة بيروت ١٩٨٠) ٣٢١ .

(٦٨) المصدر ذاته ، ص ٢٧٦ .

(٦٩) المصدر ذاته ، ص ٣٠٠ .

(٧٠) المصدر ذاته ، ص ٣٠٧ .

ربما يكون الانفصال عن الماضي ، أو بعبارة أدق عزله لاستبطان قدرات الذات على إبداع يختلف شكلا ومضمونا عن إبداعات الماضين أمراً مطلوبا وحيويا في العملية الابداعية ، وهذا لا يتم الا بعد سبر أغوار هذا الماضي ، لكن ما هي الوسائل والمعايير التي نستطيع من خلالها أن نتعرف على العناصر الميتة ، والعناصر الحية في التراث ؟ تراثنا يمتد عمقا في الزمان الى أكثر من ألف وأربعمائة سنة ، ولم نقم حتى الآن ـ باستثناء تجربة أدونيس المحدودة ـ بغربلة هذا التراث غربلة تكشف عن العناصر المضيئة فيه ، حتى يمكن توظيفها توظيفا إبداعيا ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر هل في قدرة كل شاعر أن يستوعب جوانب التراث فضلا عن عزله أو إسقاطه من الذاكرة التاريخية خلال عملية الابداع الفني ، أو حتى وضعه في توازٍ مع الشاعر ؟ « ليس التراث مركزا لنا ، ليس نبعا وليس دائرة تحيط بنا . حضورنا الانساني هو المركز والنبع وما سواه والتراث من ضمنه يدور حوله . . ولا يهمنا في الدرجة الاولى تراثنا ، بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ ، وسنظل أمناء لهذا الوجود . من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الاوليين : لا يقدم نتاجهم إلا صورة الصورة ، أما نحن فنخلق صورة جديدة »[٣١] .

ومع هذا فان شعر أدونيس مثقل بالتراث ، الذي يمتزج بالعمل الفني فيكون لحمة فنية ضمن شبكة معقدة من الرموز التي يحار في تفسير مضامينها الكثيرون .

إن جدلية التراث وعلاقته بقيم الحاضر يكوّن محورا رئيسيا في كتابات أدونيس وعلى ضوء هذه الجدلية الاشكالية يتلمس جذور « الحداثة العربية » والشعرية منها بوجه خاص . وهو في سعيه الدؤوب هذا وقمة حماسه يجره الى إصدار أحكام تدعو الى هدم المؤسسات الثقافية والدينية والاجتماعية ، بل والثورة عليها باعتبارها عنده معوقات تمنع ميلاد الانسان العربي الجديد .[٣٢]

لا نريد أن ننساق وراء آراء أدونيس في التراث أكثر مما فعلنا ، لان هدفنا ليس هو دراسة آرائه في التراث ، بقدر ما هو تجلية « مفهوم الحداثة » ـ وبخاصة مفهوم « الحداثة الشعرية » ـ الذي يكون جدلية ثابتة مع قيم الماضي عنده وعند كل الذين يتساءلون وراء البحث عن مفاهيم جديدة للحداثة .

تعني « الحداثة الشعرية » عند أدونيس تساؤلا حادا يفجر آفاق اللغة الشعرية ويفتح دروبا وآفاقا تجريبية جديدة في فضاء الممارسة الابداعية ، واستكشاف طرق تعبيرية تتلاءم مع حجم هذا التساؤل ، هذا لا يتحقق عنده الا اذا وقع ضمن إطار النظرة الشخصية الفريدة للانسان والكون .[٣٣] ويتشابك هذا المفهوم مع أربعة عناصر أساسية في تحديد المفهوم الكلي « للحداثة الشعرية » وهي الشعر ، والشكل الشعري ، واللغة ، والشاعر . والشعر رؤيا ، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة ، هي إذن تغيير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر اليها ، هكذا يبدو الشعر الجديد أول ما يبدو ، تمردا على الأشكال والطرق الشعرية القديمة . فهو تجاوز وتخطٍّ يسايران تخطي

(٣١) أدونيس ، علي أحمد سعيد : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٢٣٨ .
(٣٢) المصدر ذاته ، ٧٦ ، وانظر أيضا : فاتحة لنهايات القرن ، ص ٣٠٧ .
(٣٣) أدونيس : فاتحة لنهاية القرن ، ٣٢١ .

عصرنا الحاضر وتجاوزه للعصور الماضية .. إن الشعر الجديد نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم، إنه احساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية تحس الأشياء إحساسا كشفيا، الشعر الجديد من هذه الوجهة هو ميتافيزياء الكيان الانساني». [٧٤]

أما الشكل فهو الإطار الذي يضم هذه التجربة الجديدة في الرؤيا للحياة التي تستلزم تجاوزا للشروط الشكلية، ومزيدا من الحرية لأشكال تفرضها الممارسات الشعرية باعتبارها تتجه نحو اكتشاف ما لم تسبق معرفته. فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة، وطريقتها التعبيرية الخاصة، ولها بمعنى آخر، نظامها الخاص. فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية، هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها، قبل أن تكون إيقاعا أو وزنا. ولا تقوّم هذه الوحدة العضوية، بشكل تجريدي، لأننا حين نفصلها عن القصيدة تصبح وهما. ليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة، في حضورها كوحدة وكل». [٧٥]

وتأتي لغة القصيدة الحديثة بأبعاد لغوية غير مألوفة، تتناسب مع ما تطرحه القصيدة الحديثة، من تساؤلات ورؤى لم تكن معروفة من قبل، «فالشعر الجديد هو ... فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله. يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة، وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعا من السحر لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركا». [٧٦]

وعلى هذا المفهوم تفقد اللغة حيادها، وتتلاشى المسافة بينها وبين التجربة الإبداعية. فتدخل في نسيج التجربة الفنية، وتنصهر معها في أتون الموقف الجديد الذي أخضعت له فتخرج من هذا الصهر متوهجة كالنار مثقلة بدلالات وإيحاءات، وطاقات تعبيرية جديدة.

أما الشاعر، فارس النص، ومبدع التجربة، فيقتضي عنده أن يتجاوز القيم الثابتة في التراث الشعري القديم بخاصة، والتراث الثقافي بوجه عام حتى يكون قادرا على أن «يبدع شعرا في مستوى اللحظة الحضارية التي يعيشها»، والتراث العربي جزء من الحضارة الانسانية، ولا قيمة له إلا بمقدار إسهاماته في هذه الحضارة وبمقدار ما فيه من جوانب إنسانية، وبمقدار ما يرتكز على الحرية والبحث، وعلى هذا فلا «يلتمس الشاعر العربي ينابيعه في تراثه وحده، وإنما يلتمسها في هذا الكل الحضاري الشامل». [٧٧] ويربط أدونيس بين انهيار المفاهيم السابقة في ذات الشاعر، وعملية الابداع فيرى بأن الشاعر لا يستطيع «أن يبني مفهوما شعريا جديدا إلا إذا عاش أولا في داخله انهيار المفهومات السابقة، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر، إذا لم يكن عاش التجدد، نصفا من التقليدية،

(٧٤) أدونيس: زمن الشعر ٩ وما بعدها، وانظر أيضا آراءه هذه في مجلة شعر، العدد الحادي عشر، السنة الثالثة، حزيران ١٩٥٩، ص ٧٩ وما بعدها.
(٧٥) أدونيس: زمن الشعر، ص ١٥.
(٧٦) المصدر نفسه، ص ١٧.
(٧٧) المصدر ذاته، ص ٤٦.

وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة . فمن المستحيل الدخول في العالم الآخر ، الكامن وراء العالم الذي تثور عليه دون الهبوط في هاوية الفوضى والتصدع والتلف » (٧٨).

ولما كانت « الحداثة الشعرية » تتشكل عنده ضمن الأبعاد الأربعة التي ذكرناها فيقتضي حتماً أن تكون جميعاً ضمن منظور التعارض مع التراث ، فلا « حداثة » إلا بفكرة التجاوز والتخطي ، والانفصال ، وهدم القيم السابقة ، ولا إبداع إلا بنبذ التقليدية في النظرة إلى الحياة والإنسان .

ولا مراء في أن آراء أدونيس في « الحداثة » والثورة والتجاوز ، والهدم ، تصدر عن فكر ماركسي ، فالثورة التي يدعو إليها الفكر الماركسي ، تعني تماماً كل هذه الأفكار السابقة ، فهي تتناقض بكل تأكيد مع قيم الماضي بكل أشكالها ، دينية كانت أو ثقافية أو فنية ، أو اجتماعية . ويتأكد هذا من خلال تلك الاستشهادات التي يشير إليها أدونيس في عروضه لتلك القضايا ، فآراء لينين ، وماركس ، ونيتشه يتردد صداها في كتبه ، (٧٩) كما أن ثقافته الواسعة أتاحت له التأثر بالنظريات الأدبية الغربية ، حيث انسرب الى فكره شيء غير قليل من هذه الأفكار الغربية ، وبخاصة تجارب الحركة السوريالية التي تغطي مساحة غير قليلة من شعره ، كما تأثر حسب قوله : « بفكرة البحث والتجريب في الشعر العالمي الحديث الأمريكي والفرنسي على الأخص » (٨٠) ، وتأثر أيضاً بأفكار الحركات الباطنية والمتصوفة باعتبارها طلائع التمرد والتغيير في مسار التاريخ الثقافي العربي ، ولذا حفل شعره بأقنعة ورموز شديدة التعقيد ، تستمد جذورها الأساسية من تلك الحركات المثيرة للجدل في التاريخ العربي .

وعلى هذا فإن مفهوم « الحداثة الأدونيسية » تشكل في نهاية المطاف من روافد متعددة ، من الشرق ، والغرب ، ومن حركات التمرد في التراث العربي ، تنصهر كلها جميعاً في أتون واحد لتصبح بالتالي عنده إشكالية عربية .

ينتمي الشاعر يوسف الخال ـ أحد طلائع « الحداثة الشعرية » ـ ومؤسس « مجلة شعر » اللبنانية إلى الأصوات الجديدة التي ارتفعت في نهاية الخمسينات والستينات وأخذت تبشر بمفاهيم جديدة للشعر ، وتثير قضايا أدبية ملتهبة ، كالترويج لقصيدة النثر التي ارتبطت وشائجها بيوسف الخال ، ومحمد الماغوط ، وأنسي الحاج وغيرهم ، من خلال الممارسة العملية التي لا تعرف المهادنة أمام الأصوات المعارضة لهذا الاتجاه الغريب على مسيرة الشعر العربي .

يرى الخال أنّ « الحداثة الشعرية » إبداع وخروج على المألوف ، وهذا يعني أن شيئاً جديداً قد طرأ على نظرتنا الى الأشياء ، فانعكس أثر ذلك في لغة غير مألوفة . وتفترض الحداثة انبثاق شخصية شعرية ذات تجربة حديثة

(٧٨) المصدر ذاته ، ص ٤٦ .

(٧٩) دعوة أدونيس الى الثورة الطليعية وهدم المؤسسات الثقافية والدينية باعتبارها معوقات الحداثة واعتبار الإنسان هو محور الكون في الحياة ، قضية حاسمة في حياة أدونيس تمثلت في شعره وكتاباته النثرية ، ولقناته الفكرية على مختلف الأصعدة ، ولكن يظهر أن أدونيس قد بدأ يناقض نفسه ، بعد قيام الثورة الإسلامية في إيران ، حين كتب مقالة سماها خواطر حول الثورة الإسلامية في إيران، (مواقف ٣٤ ، ١٩٧٩) واعتبر الدين وسيلة لخلاص الإنسان من معاناته إلى آخر ما ورد في المقال من آراء تتناقض مع مجمل آرائه في هذا الموضوع ، وغيره من الموضوعات المتعلقة به ، والتي تظل هذه القضايا حية ....

(٨٠) أدونيس ، «فاتحة لنهايات القرن» ، ٢٦٢ .

تشكل ذاتها في الشكل والمضمون ، فهي ليست زيًا يمكن ارتداؤه ، أو شكلا يمكن اقتباسه ، إنها في الدرجة الأولى موقف من الحياة في رؤيا حديثة(٣١) . و « هذا لا يتاح للشاعر إلا بالألم الكياني الرائع كألم الولادة ، فإذا أنت أمام خليقة فنية متكاملة لا تطيق منك العبث بحرف منها ، ولا أنت تجرؤ على أخذها بعنف . فهي كالحقيقة الساطعة المتجلية بثوب يتلألأ ببياض الجدة الذي لا عهد له بمثله ، تظللها غمامة التراث فتخرج منها دعوة صارخة إلى عالم جديد »(٣٢) .

وبعد أن يؤكد الخال أن غاية الشعر هو التعبير الجميل عن الذات في مواقف الكشف والرؤيا ، واختراق ظواهر الأشياء المبهمة لاكتشاف أسرار الوجود ، يرى أنه على ضوء هذا المفهوم ظهرت « حركة شعرية ثورية في الشعر العربي ، لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى ، وأعطت نتاجا أصبح للمرة الأولى عالمي الصفة بل عالمي المستوى أيضا . فسماها بعضهم حركة الشعر الحر ، وبعضهم حركة الشعر الحديث ، وآثر بعضهم الآخر تسميتها بحركة الشعر الجديد »(٣٣) .

ولعل ما يشير إليه الخال هنا من بلوغ صفتي العالمية والمستوى في الشعر المعاصر هو رد غير مباشر على أولئك الذين يعتقدون أن حركة « الحداثة الشعرية » ليست إلا صدى أو محاكاة لمثيلاتها في الغرب . . وهي تهمة جاهد أتباع مجلة شعر في دحضها وبيان تفاهتها ، وعلى رأسهم أدونيس الذي اعتبرها « ظاهرة شبه مرضية في الوسط الثقافي العربي »(٣٤) .

ويعتقد الخال أن هدف الحركة الحديثة في الشعر « إدخال مفهوم شعري حديث ، في مستوى العصر الذي نحن فيه ، إلى الأدب العربي » « وما « الحرية » التي اتخذها الشاعر العربي الحديث لنفسه . . إلا ضرورة اقتضاها هذا المفهوم . فهي إذن مظهر خارجي لحقيقة داخلية . . هذا المفهوم الشعري الجديد ينبع من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطور حياتنا ، وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بشكل فني يناسبها »(٣٥) .

ويبدو أن « الحرية » التي يتحدث عن ضرورتها تعني عنده أمرين ، الدفاع عن « قصيدة النثر » ، و « هدم اللغة الشعرية » . ففيما يتعلق بالأمر الأول نجد أن الخال ورفاقه في مجلة شعر دأبوا على نشر قصائد تخلو من الوزن ، واعتبرها رفاقهم من النقاد شعرا ، فهي في رأي نهاد خياطة « تجديد التعبير الشعري ، وتكسر القافية وتحطم تفعيلات

---

(٣١) يوسف الخال ، «الحداثة في الشعر» ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٧٨ ، ص ١٥ وما بعدها .

(٣٢) المصدر ذاته ، ص ١٧ .

(٣٣) المصدر ذاته ص ١٤ يلتقي يوسف الخال هنا مع أدونيس في اعتبار الحداثة الشعرية العربية رؤية من منزلة الحداثة الشعرية الغربية . يقول أدونيس : «هناك حداثة شعرية غربية . وتبدو هذه المفارقة كبيرة حين نلاحظ أن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد تتماهى في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية» . فاتحة لنهايات القرن ٣٢٩ .

(٣٤) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ٣١٧ .

(٣٥) يوسف الخال ، «الحداثة في الشعر» ، ص ٥١ .

الخليل ، ابتغاء الوصول بالشعر إلى أرقى صوره وأصفى معانيه كي لا يحطم « التجربة » قالب أو شكل مهما كان » .[٨٦] ولأدونيس رأي في الموضوع ذاته يقول فيه : « إن في قوانين العروض التحليلي الزامات كيفية تقتل دفعة الخلق أو تميتها أو تقسرها . فهي تجبر الشاعر أن يضحّي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية كعدد التفعيلات أو القافية » . . . ويضيف قائلاً : « أما قصيدة النثر فذات شكل قبل أي شيء ، ذات وحدة مغلقة ، هي دائرة أو شبه دائرة ، لا خط مستقيم ، هي مجموعة علائق تنتظم في شبكة كثيفة ذات تقنية محدودة وبناء تركيبي موحد منتظم الأجزاء متوازن تهيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها . إن قصيدة النثر تبلور قبل أن تكون نثراً ، أي أنها وحدة عضوية وكثافة وتوتر قبل أن تكون جملاً أو كلمات »[٨٧] .

إن هذا الدفاع الحار عن قصيدة النثر على المستوى التنظيري يشير إلى حجم التغيرات التي طرأت على مسار حركة الشعر الحديث الذي تبناه جماعة مجلة شعر ، حيث أفسحت هذه المجلة ضمن صفحاتها رقعة لا يستهان بها لنشر تجارب الأصوات الجديدة التي تحاكي تجارب « بودلير » و « رامبو » و « مالارميه » ، و « سان جون بيرس » وغيرهم . وليس غريباً في غياب الوزن أن تتحمل الجملة الشعرية في قصيدة النثر عبء هذا الدور ، فيستغل الشاعر كل إمكانات الألفاظ الموسيقية ليعوض هذا النقص ، ومن الطبيعي أيضاً أن يستتبع ذلك ظهور تعابير وأساليب لغوية جديدة تتلاءم مع هذا الشكل الشعري الجديد . وهذا يقودنا بطبيعة الحال إلى الأمر التالي الذي نستشفه من كلمة « الحرية » التي ذكرها الخال في النص السابق ، وهو « حدود اللغة الشعرية » . وحين يتعرض لهذا الموضوع يكاد يقع في التناقض ما بين التمسك بالأصول اللغوية وتجاوزها من جهة ، والترويج للعامية لغة للشعر من جهة أخرى ، لأن الشاعر عنده حسب رأيه يصطدم في عملية الخلق الشعري بحدود اللغة ، أي أصولها وقواعدها ، التي لا يمكن تجاوزها إذا أراد أن يكون عمله الشعري مفهوماً لقرائه ، وهذا القيد يمتحن أصالة الشاعر وموهبته الإبداعية ، فإن استسلم له جاءت قصيدته مبلولة جامدة ، وإن تمرد عليه جاءت قصيدته هذراً لا وزن له ، والصحيح أن يقرّ الشاعر الموهوب بقواعد اللغة وأصولها ، وأن يمنح نفسه قدراً لا بأس به من الحرية ، لإخضاع هذه القواعد ، وطبعها بشخصيته[٨٨] ومرة أخرى نراه يتبنى دعوة اليوت الداعية إلى اعتماد لغة الحياة اليومية لغة للشعر ، ذلك « أن الشعر يجب ألا يبتعد ابتعاداً كبيراً عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها إذ أن لغة الحديث اليومي لا تقف جامدة ، بل هي في تغير ، وكلما تغيرت قامت حركة جديدة في الشعر تدعو إلى اقتراب الشعر من هذه اللغة[٨٩] . كما يعزز دعوته هذه من أقوال ينسبها إلى النويهي يحث فيها بطريق غير مباشر اعتماد الكلام المحكي لغة للشعر من خلال تحليله لنص جاهلي ، « إننا بهذه اللغة الجديدة وبها فقط نتمكن أن نتخلص من الشكل الموسيقي التقليدي ومتفرعاته في سبيل شكل موسيقي حديث نابع . . من لغة الكلام الدارجة على ألسنة الناس في عصرنا »[٩٠] .

---

(٨٦) نهاد خياطة : « رأي في قصيدة النثر » (مجلة شعر ، شتاء ١٩٦٣) ص ٩٩ .

(٨٧) أدونيس ، « في قصيدة النثر » (مجلة شعر ، ربيع ١٩٦٠) ، ص ٧٦ ، ٨١ .

(٨٨) يوسف الخال ، « الحداثة في الشعر » ص ١٩ .

(٨٩) المصدر ذاته ، ص ٥٥ وما بعدها .

(٩٠) المصدر ذاته ، ص ٦١ .

ولعل الغريب في هذا الأمر أن الرجل مع دعوته لاتخاذ العامية لغة للشعر لا يجد حرجا البتة في الحثّ على التمسك بالتقاليد الشعرية السالفة وقيم التراث، من خلال مواقف شعراء الحداثة ونقادها الغربيين من أمثال «ييتس» و«باوند» و«اليوت» و«م. ل. روزنتال». ويبدو أن تأثره بآراء هؤلاء الغربيين قد أوقعه في شيء من التناقض.

نستخلص مما سبق أن الموقف من «الحداثة الشعرية» عند رواد الحداثة الشعرية يختلف باختلاف الموقف من التراث الذي يكون حجر الزاوية في تشكيل المفهوم النهائي الذي تتمحور فيه هذه الحداثة، حيث يتراوح الموقف بين البحث عن هوية للحداثة العربية من أعماق التراث، إذ في التراث عناصر كثيرة يمكن تطويرها وإنماؤها لتتلاءم مع معطيات العصر إذا نحن أحسنّا فهمه، وأن علينا ألا نقع تحت تأثير الحداثات الغربية، لأنها تصدر عن خصوصيات قد لا تكون بالضرورة ملائمة لاسهاماتنا الحضارية عبر تاريخ ثقافي طويل. وموقف يوازن بين ما ينطوي عليه التراث من إمكانات العطاء، وبين الاستفادة من معطيات الحضارة الغربية لتأسيس مفاهيم جديدة للشعر، تمثل سمات المرحلة العربية الراهنة، وموقف آخر يرى أن أغلال التراث تمثل حواجز، وأسوارا تحول دون الانطلاق إلى الحداثة الشاملة، ومن ثم فلا سبيل إلى الحداثة إلا بقلب المفاهيم الثقافية والاجتماعية والدينية، والتمرد عليها، باعتبارها مفاهيم قديمة تجاوزها الزمن ولم تعد قادرة على أن تجيب على تساؤلات الإنسان الحديث. هذا التباين في الموقف يعود أساسا إلى أن رؤية الشاعر العربي المعاصرة مشدودة إلى بعدين حضاريين: الحضارة العربية التي انتهى دورها وأصبحت في ذاكرة التاريخ، والحضارة الغربية التي تؤثر في حياته اليومية بعد أن قربت تكنولوجيا الحديثة المسافات بين العالم وأصبحت وسائل الاتصال بين العالم تتم في لحظات عبر الأقمار الصناعية... هذا الاختلاف فإن ما تطرحه القصيدة العربية الجديدة، من إشكالات تتصل بالوضع الانساني العام، والموقف من العالم تلتقي في مواقفها العامة مع ما تثيره القصيدة الغربية الحديثة، ولا يعني هذا أن الشاعر العربي يستنسخ النماذج الغربية «للحداثة الشعرية» بل على العكس من ذلك تماما إنه يبحث عن حلول لمشكلاته الإنسانية، ووضعه المتخلف في إطار رؤية واقعه في تخلفه و«الحضارة الانسانية» المتجددة، والتي تمثل الحضارة الغربية أنموذجها الأعلى، ولا يتسنى له ذلك إلا بالتمرد على واقعه وقيمه التراثية، أو الاعتصام من المد الحضاري الجارف بالتراث، وأنى له ذلك وسط المتغيرات التي تسد عليه الآفاق. وإذا كان التغيير، والتغيير ضرورة لا مناص منها، وسمة من سمات العصر فما العناصر المحدثة التي جاءت تبشر بها القصيدة الجديدة؟

- ٣ -

٣ - ١ إنّ العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، لا تلتمس في موضوعاتها، فالموضوعات وحدها لا تخلق «الحداثة الشعرية»، فقد تكون الموضوعات حديثة ولكن أسلوب تناولها يتم عبر الأنساق التقليدية، وإنما تلتمس في الأدوات المعززة بالرؤى والمواقف التي تكشف أستار الواقع وحجبه، فتعري زيفه ومتناقضاته، وتغوص في أعماق النفس فتعري الانسان وموقفه وقضاياه وإشكالاته مع العالم.

القصيدة الحديثة رؤيا ، ووعي حاد باللحظة الراهنة ينطوي على سلوك فكري يصدر عن إيمان « الأنا » بحتمية التغيير من خلال جدلية الصراع بين « الأنا » وتعاليها على الواقع فترى الواقع وتناقضاته أكثر مما يراه الآخرون ، فتتحول الممارسة الشعرية إلى نبوءة ترهص بنذر التغيير ، ويتحول الشاعر الى أن يكون نبي عصره يستمد وحيه من أعماق الحدس فتتشكل رؤياه من عناصر معقدة يلعب فيها الرمز والأسطورة دورا فاعلا في جمع المتناقضات على صعيد واحد ، والتأليف بينها على نحو يفقد شبكة العلاقات التي تنتظم القصيدة منطقيتها ، فيمنح العالم توهجا جديدا ، ودلالات جديدة .

ولما كانت « الأنا » على الدوام على غير وفاق مع العالم المتحجر من حولها فإنها تسعى الى تغييره ، بالبعث الجديد ، برؤيا الانبعاث ، وحين تكون الفجيعة بالواقع أكبر مما يطاق يصبح « الحلم » سيد التغيير ، ومن الرماد تنبثق الحياة .

أحلم أنّ في يدي جمره
آتية على جناح طائر
من أفق مغامر
أشم فيها لهبا هياكلا
ربما تصور فيها سمة لامرأة
يقال صار شعرها سفينة
أحلم أن عنقي جمره
قرطاجة العصور كل حجر شراره
والطفل فيها حطب - ذبيحة العصير
أحلم أن رئتيّ جمره
يخطفني بخورها يطير بي لموطن
أعرفه أجهله
لبعلبك - مذبح
يقال فيه طائر موله بموته
وقيل باسم غده الجديد باسم بعثه
يحترق
والشمس من رماده والأفق

[أدونيس : الآثار الكاملة (دار العودة
بيروت ، ١٩٧١) ج ٢٥١/١ - ٥٢]

يأخذ الحلم ثلاثة مستويات من الارهاص بالنبوءة ، والدال (جمرة) رمز البعث يتحرك على المستويات الثلاثة ذاتها ، حيث يتحد مع الحلم في تشكيل الدلالة المركزية (للرؤيا) . فعلى المستوى الأول : تستقر الجمرة (الرسالة)

القادمة من الأفق على جناح طائر في يد « الأنا » ، فتدرك بعض حواسها صفات الجمرة الأسطورية التي لم تفقد حرارتها ، وما تنطوي عليه من بشارتي الخصب والنجاة (امرأة - سفينة) . وعلى المستوى الثاني تصبح الرسالة في نطاق التبليغ ، فقد وصل المدى الى منتهاه ، وتحولت الأحجار إلى شرار ينذر بالانفجار الذي يلتهم حتى الأطفال ويحولهم إلى وقود .

وعلى المستوى الثالث تتحد الرسالة « بالأنا » وتتنفسها تنفسا طبيعيا ، فتحملها الى أجواء أسطورية تستعذب في أجوائها الموت في سبيل البعث . والطائر الذي يحمل بشارة البعث في مطلع اللوحة ، هو الطائر الأسطوري الذي يحترق ليعود مرة أخرى إلى حياة الفضل ، تاركا وراءه ما ينبىء بحتمية العودة ، فمن بقاياه يتشكل الأفق والشمس . ويوظف الحلم كل الطقوس الأسطورية التي كانت تجري في المعابد في نطاق القول غير المسند الى أحد بعينه (يقال - قيل) حتى تستوعب منطقة الحلم أكبر قدر ممكن من الخيال الأسطوري فالنار عند الأقدمين مطهر فعال إذ تطلق الإنسان من قيود المادة ، لكي يكون قادرا على الاتصال بالآلهة ، والعودة الى الحياة من جديد ، حاملا معه الخصب والنماء . والتضحية بالأطفال حرقا بالنار جزء من هذه الطقوس الوثنية .

وتتشابك عناصر الرؤيا عند خليل حاوي في قصيدة « السندباد في رحلته الثامنة » في عشرة مقاطع لتعبر عن القلق الروحي الذي يجتاح الانسان المعاصر وسط إيقاعات الزمن المادي المتلاحقة فيتخذ من السندباد - ذلك المغامر الذي يجوب البحار سعيا وراء المجهول ، رمزا لتعرية الإنسان وإبراز تناقضاته ، ورمزا للرفض والنبوءة .

وكان في الدار رواق
رصعت جدرانه الرسوم
موسى يرى
ازميل نار صاعق الشرور
يحفر في الصخر
وصايا ربه العشر
الزفت والكبريت والملح على سدوم
هذا على جدار
على جدار آخر اطار :
وكاهن في هيكل البعل
يرى أفعوانا فاجرا ويوم
يفتض سر الخصب في العذارى
يهلل السكارى

[خليل حاوي : الديوان (دار العودة
بيروت ، ١٩٧٢) ٢٣٠ - ٢٣١]

هذا الموقف الساخر يكشف عن عري الانسان ، وتصدع قيمه ، فالموقف كله ينطوي على عنصر المفارقة الحادة بين المثال والواقع ، ففي المشهد الأول تطالعنا رسومات موسى على الجدران وهو يحفر الوصايا العشر ، وعلى مقربة منها يطالعنا مشهد آخر يخترق هذه الوصايا بارتكاب أبشع الفواحش ، وفي مكان لا يتصور أن تقع فيه مثل هذه الفواحش . وتزداد المفارقة حدة حين يتم التقابل بين الشخصيتين في كلا المشهدين « موسى ـ الكاهن » ، أو على مستوى الزمن كان . . « يربي » « يقتض » ، « يطل » الماضي والحاضر ، مما يشي بعفن الحاضر ، وخواء الانسان ، وتراجع تأثير القيم الدينية ، هذا الواقع يزلزل كيان السندباد ويدفعه الى رفضه والثورة عليه ، وتجاوزه :

سلخت ذلك الرواق
خليه مأوى خنقا للصحاب العتاق
طهرت داري من صدى أشباحهم
في الليل والنهار

« خليل حاوي : ٢٣٩ »

هذا الانسلاخ عن الواقع الذي صمم عليه السندباد من خلال تتالي الأفعال الثلاثة الماضية يكشف عن أبعاد الوعي الذي ينطوي عليه السندباد في اكتشاف قدرة « الأنا » على اختراق المجهول ، والاستعداد لتجلي الرؤيا :

في شاطئه من جزر الصقيع
كنت أرى فيها برى المنبج الصريع
صحراء تكنس مائع البور
تمرج بالثلج وبالزهر والنهار
داري التي تحطمت
تنهض من أنقاضها
تختلج الأعشاب
تلتم وتحيا قبة خضراء في الربيع

خليل حاوي : ٢٤٤

تأتي عزلة السندباد ، وإطلالته على الواقع من « جزر الصقيع » مرحلة في طريق الاستعداد لتلقي الرؤيا التي ما انفك يبحث عنها ، وما فتئت تلح عليه خاطرا بعد خاطر ـ وتستمد دلالة « المنبج الصريع » إيحاءاتها من الموروث الديني ، كما هو الشأن مع الوحي حين يتقمص النبي (ﷺ) . ويغيب الوعي فتتجلى الرؤيا عبر دهاليز « الغيبوبة » فيرى السندباد مشهدين في وقت واحد ينهض أحدهما على أعقاب الآخر في حركة متواصلة في اتجاهيها الرأسي والأفقي . ويتشكل المشهد في مناخ أنثوي خالص يرقب منه السندباد لحظة الميلاد من خلال كثافة أفعال الحركة المسندة الى مؤنث « تمرج » « تحطمت » « تنهض » « تختلج » « تلتم » « تحيا » وتجمع الانوثة بين العقم

(صحراء كلس . . بوار) وبين الخصب (تمرج بالثلج وبالزهر . . .) لكنها في الثاني أقوى منها في الأول ، لأن العقم مرحلي ، والأصل في «الأنوثة» الخصب والنماء والميلاد .

ولكن المسافة تبقى ممتدة بين تحقق الرؤيا في الحلم ، وتحتها في الواقع الى حد يدفع السندباد إلى البكاء لأنه يحس هذا الشيء الذي يمضي ، ويمضي خلفه ولكنه لا يعيه :

ونورّت من عتمتي منارة
أعاين الرؤيا التي تصرعني حينا
فأبكي
كيف لا أقوى على البشارة ؟
شهران طال الصمت
جفت شفتي
متى متى تسعفني العبارة
وطالما ثرت جلدت الغول والأذناب في أرضي
بعثت السم والسباب
فكانت الألفاظ تجري من فمي
شلال قطعان من الذئاب
واليوم والرؤيا تغلي في دمي
وفطرة الطير التي تشتم
ما في نية الغابات والرياح
تحس ما في رحم الفصل
تراه قبل أن يولد في الفصول
تفور الرؤيا ، وماذا
سوف تأتي ساعة
أقول ما أقول

خليل حاوي : ٢٦٠ - ٢٦٢

هذا المقطع من القصيدة يشف عن عمق ما يعانيه السندباد من صراع بين سريالية الحلم الذي ينبلج فيه نور الرؤيا ، وبين حالة الصحو حين تنأى اللغة نفسها عن نقل تباشير هذه الرؤيا ، ويتمحور هذا الصراع الذي ينشب بينهما إبتداء حول عجز السندباد عن التعبير عن الحدس الذي يمور في باطن الأعماق . ويستدعي دوال الأسئلة ، الماضي التعبيري للسندباد على نحو تقابلي مع الحاضر ، فتتجسد المفارقة على نحو حاد حين تكون اللغة في الماضي «شلال قطعان من الذئاب» ، ولكنها في الحاضر تقع خارج دائرة التعبير ، صمت طويل وشفاه جافة . وتشير

دواله ثرت » « جلدت » « بصقت » الى مدلولات هي من صميم التجربة اللغوية للسندباد ، ومع هذا فان اللغة لا تسعف السندباد في كسر حاجز الصمت ، ويطول الصمت ! وتبقى أسئلة الدهشة تتلاحق من غير أمل في انفراج تعبيري ينقل غناء الرؤيا الذي يسري في دماء السندباد من حيز الحلم الى حيز الواقع ، هذا العجز يجسد طبيعة الرؤيا الباطنية ، وعجز اللغة عن نقل هذا الذي يتفاعل في الباطن الى درجة الغليان « تفور الرؤيا » لكن السندباد لايعرف اليأس فإحساسه الباطني بانكسار حاجز اللغة ، كإحساسه بهذا الذي يريد أن يطفو على السطح وتخذله اللغة ، ويتوجه ضمير المتكلم في القطعة الى مخاطب حاضر غائب في وقت واحد وهو اللغة . وبقدر ما تتوحد اللغة والرؤيا باعتبارهما إحساسا غامضا ، يتحد السندباد بالكائنات التي تشترك معه في هاجس الآتي قبل أن يولد ، فدورة الزمن حبلى بالمجهول المحسوس ، وأحسب أن دلالة « فطرة الطير » في هذا المقطع تشير الى الصفاء والنقاء ، ويزيد من عمق هذه الدلالة ارتباطها بالغابات والرياح في المقطع ذاته . والغابة هي مهاد الفطرة الأولى ، وفيها تتجدد دورات الحياة بشكل لا تخطئه فطرة الكائنات .

ويستثمر صلاح عبدالصبور الشخصية الفولكلورية في قصيدته « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب » فيضعه قناعا تتشكل من خلاله رؤيا واقعه الفاسد ، وقلقه من خواء الإنسان وعبثية الحياة بمواقف ساخرة تشي برفض البنية الاجتماعية :

لم آخذ الملك بحد السيف ، بل ورثته
عن جدي السابع والعشرين ، (إن كان الزنا
لم يتخلل في جلودنا
لكني أشبهه في صورة أبدعها رسامه
رسامه .. كان عشيق الملكة)

صلاح عبدالصبور : ديوان صلاح عبدالصبور
(دار العودة ، بيروت : ١٩٧٢) ج ٢٥٣/١

هذه التعرية الحادة التي تكشف عن نمطية الكون الذي يخضع له الإنسان ، تتصدر مقدمة القصيدة من خلال إطار عام يفضح الدور العام الذي تقوم به بعض الشرائح الاجتماعية في تكريس الواقع الاجتماعي المريض . ويثير هذا المدخل علاقات جدلية تتمثل في علاقة الملك بالسيف ، والملك بالوراثة ، والزنا بالعفة المفهومة ضمنا من السياق . ومع أن الشك في سلامة الأصول أمر لا يمكن نفيه تماما ، ولا سيما مع الامتداد الطويل لسلسلة النسب إلا أن المدهش هو هذا الربط بين شبه الاب والابن من خلال الصورة المرسومة لتأكيد صحة البنوة مع أن المناخ الذي رسمت فيه الصورة ينفي ذلك « رسامه كان عشيق الملكة » للمحاجة ولو الى شبه يقين !! في عالم يفتقد نور الحقيقة .

ويأخذنا « الملك عجيب » في مذكراته عبر دهاليز الحياة فيروي لنا صورا لأنماط الفساد الذي يتمرغ به الانسان ، حتى أصبح أسلوب حياة لأنماط من البشر يجدون فيه ذواتهم وينغمس هو نفسه في أجواء هذه الحياة فتعري ذاته :

لو قلت كل ما تسره الظنون
لقلتموا مجنون
والملك المجنون !
لكنني أبحث عن يقين
في مجلس الصبح أنا تاج وصولجان
تقطيب عينين وبسمتان
أو بسمة تعقبها تقطيبتان
وكل حال لها أوان
لكنني في مخدعي إنسان
وافزعي من المساء إذا أطل
وا فزعي من حيرة الأفكار في السبل
أبحث في كل الحشايا عنك يا حبيبتي المقنعة
يا حفنة من الصفاء ضائعه
هل تختفين في الجسد
أعصره فينتفض
وحين يروى يرتوي ولا يرد
وبعد ساعة يعوده الظماء كأن كل ما ارتوى
كان سرابا أو زبد

صلاح عبد الصبور : ج ٢٥٧/١ـ ٢٥٨

لايكشف « الملك عجيب » كل أستار الحياة ، أو ما يجرى في العالم من حوله لأن المستور خارج دائرة العقل ، لكن الموقف كله المعلن والمستور ينطوى على مجاهدة الأنا في الوصول الى « يقين » ضمن دائرة الشك الواسعة في قيمة الانسان في هذا العالم . والدلالة هنا تحيل إلى دلالة قبلها تتعلق بالدليل الواهي بصحة النسب !! في مقدمة القصيدة . وترى « الأنا » نفسها في موقعين تنظمهما ثنائية الصباح والمساء ، في الأول تلبس الأنا بمقتضيات القوة « تاج وصولجان » مع حركات إشارية تنطوى على ثنائية تعارضية « تقطيب عينين » « بسمتان » أو « بسمة » « تقطيبتان » تفرضها بروتوكولات تمثيلية لا تعكس جوهر الإنسان ، وفي الثاني تتجلى إنسانية « الأنا » مع التوحد فترتد الى نفسها فتصرخ فزعة من قدوم المساء ، و « حيرة الأفكار في السبل » وبقدر ما تنطوى هذه الدلالة على التمزق النفسي الذى يسحق الانا في بحثها عن جوهرها ، يظل الأمل في العثور على « الحبيبة المقنعة » هو الذى يطيء عتمة الأنا ، ويدفعها إلى البحث عن « حفنة من الصفاء ضائعة » لكن فضاء الوعي في كلا الموقفين يفشل في الوصول إلى هذه الحقيقة المفتقدة ، ولم يبق أمام « الأنا » إلا أن تجرب حظها مرة أخرى خارج دائرة الوعي ، فلعلها تحقق ما كانت قد فشلت فيه من قبل ، فترتد الى أقرب شيء إليها وهو الجسد « هل تختفين في الجسد » ؟! ويبدو

السؤال مغريا في الوصول إلى هذا الذي يهرب منك بمجرد أن تسعى وراءه ، ويشير مدلوله الى النشوة الجنسية ، لكن يتبين أن النشوة الجنسية تظل دون مستوى هذه الحقيقة ، فهي غيبوبة هلامية ، تنطوي على ثنائية تعارضية « يروى يتروى » « يعوده الظمأ » ، وسبب فسادها يعود إلى أمرين الأول وقوعها في مدار زمني قصير (وبعد ساعة) لايتيح فرصة اكتشاف المجهول ، والثاني مرتبط في الأول فقصرها يجعل الظمأ في حركة دائبة إلى الارتواء وبقدر ما يفقد الجسد الارتواء تفقد الأنا الوصول إلى الحبيبة « القنعة » ويقع الجميع في مدار السراب . وتبدأ حركة البحث من جديد ! :

هل تختفين في غيابة الكؤوس والحشيش والأفيون .

. . . .

لقد خلطت أكؤسا بأكؤس كثار
ثم مزجت أخضرا بأسود بنار
شممت خلطة البهار ، ثم غصت في البحار
حين رأيت رأي العين طائرا برأس قرد
وحينما أراد أن يقول كلمة نهق
كان له ذيل حمار
ضحكت حتى قضقضت ضلوع صدري
ثم لهثت

وينطوي السؤال الذي يتوجه إلى شيء خارج الزمان والمكان على إحساس قوي بالاتجاه نحو العالم السفلي عالم الخمارين والحشاشين ، والمخدرات « لتحقيق أطول قدر ممكن من الغيبوبة » فتجد الأنا تركيبات عجيبة من هذه السموم ، تأخذها في لحظات إلى خارج دائرة الوعي ، في رحلة إسراء باطنية ، وتتحقق الرؤيا لكنها ليست الرؤيا التي ظلت تبحث عنها ، انها خليط عجيب من تركيبات حيوانية تشير مدلولاتها إلى الانسان . هذا الإرهاص الأول بسقوط الإنسان عبر المخدر يثير سخرية الانا ويدفعها الى مزيد من التجريب للبحث عن الحقيقة المنشودة فيكون الحلم آخر المطاف :

رأيت في المنام أنني أقود عربه
تجرها ست من المهارى
تجوب بي الوديان والصحارى
وفجأة تحولت خيولها قططا
تمشي الى الوراء ، وجهها ، عيونها تبص لي شرارا
ثم غدت عيونها نجوما
هذا النجم . . . النجم القطبي
الدب القطبي الأبيض
صارت قططي دببه

يخطو نحوي الدب القطبي ليأكلني
لو يأخذني ليعلقني في فكه
أقبل أني قد علقت بفك الدب الابيض
إني أتدلى من أسنان الدب الابيض
يا خدام القصر . . . . . ويا حراس . . . . ويا أجناد
. . . . ويا ضباط .. ويا قادة
مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة
سقط الملك المتدلي جنب سريره

تدخل الأنا مباشرة منذ بداية الحلم في شبكة العلاقات التي تنتظم جزئيات هذا الحلم فتصبح طرفا فاعلا في تشكيل دلالاته النهائية ، ويشير الحلم إلى ثنائية تعارضية في مسار الحلم فترى العربة تندفع في حركة أمامية عنيفة إلى لا مكان ، ومع هذا تبقى العربة والخيول الستة تحت السيطرة ، وتتعمق دلالة البحث عن الحقيقة من خلال الفعل المضارع «نجوب» الذي يقترن بفاعلية الحركة نحو الكشف ، ثم يحدث التحول فجأة والعربة في قمة اندفاعها ، فتنهار مكونات الحلم ، وتتراجع حركته الى الخلف في سلسلة متلاحقة من التحولات تفقد فيها الأنا قدرتها على التحكم في مسار العربة التي بدأت تندفع إلى الوراء ، بعد أن بدأ التحول والتحويل والتغير في الطاقة المحركة للعربة ، فالخيول التي تجر العربة في حركة أمامية ، تحولت إلى قطط تواجه بالعربة إلى حركة معاكسة للأولى ، ومع هذا التحول تبدأ مكونات الحلم تتجمع في سلسلة من التداعيات المرتكزة على التناظر ، تتماثل في شبكة من الخطوط ، التي تتجمع في نهاية الحلم لتكون الحقيقة التي جاهدت الأنا في الوصول إليها . وتبدأ الرؤيا في التكون مع التحول الذي طرأ على خلقة الخيول ، التي انمسخت فجأة إلى قطط ، فخطفت العربة ، وأظهرت الشر لقائد العربة وانعطفت بها نحو رحلة قضائية محكومة بعامل التغير المتلاحق من جانب القوة المسيطرة ، القطط ، والخوف والدهشة من جانب الأنا حين ترتد هذه الحيوانات لتهاجمها ، لكن هذا التغير في الخلقة من خيول الى قطط عيونها نجوم ، الى دببة هو الذي يضيء منطقة الحلم فتحقق الأنا من سقوط الإنسان «سقط الملك المتدلي جنب سريره» والسقوط هنا تأكيد للارهاص الأول الذي أشرنا اليه في المقطع السابق . ويبقى الحلم وجها من وجوه الإسراء الذاتي نحو عالم اللاوعي تتكشف فيه ـ في أغلب الأحيان ـ أوجه الحقائق المختبئة في عالم الوعي .

وقد تأخذ الرؤيا والنبوءة ، بعدا آخر في عملية التجلي حين تمتلىء أعماق الشاعر بصدق الرؤيا التي انكشفت له خلال مجاهداته لها ، فلا يجد مندوحة من الجهر بها بأعلى فمه محذرا مجتمعه وأهله من الكارثة التي يراها وتتيقنها حواسه الداخلية متخذا وضع نبي يتجلى على قومه محذرا لهم من عمايتهم :

قلت : فليكن العدل في الأرض ، عين بعين وسن بسن
قلت : هل يأكل الذئب ذئبا ، أو الشاة شاة ؟
ولا تضع السيف في عنق اثنين : طفل .. وشيخ مسن

ورأيت ابن آدم يردي ابن آدم يشعل في
المدن النار ، يغرس خنجره في بطون الحوامل
يلقي أصابع أطفاله علفا للخيول ، يقص الشفاه
ورودا تزين مائدة النصر . . . وهي تئن
أصبح العدل موتا ، وميزانه البندقية ، أبناؤه
صلبوا في الميادين ، أو شنقوا في زوايا المدن
قلت : فليكن العدل في الأرض لكنه لم يكن
أصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم
بالطيلسان ـ
. . . . الكفن
ورأى الرب ذلك غير حسن !

أمل دنقل : **الأعمال الشعرية الكاملة**
(دار العودة ، بيروت ١٩٨٥) ٢٦٩

تستمد النبوءة هنا رجعها من الموروث الديني الذي يجسد جوهر العدالة في الأرض وعلاقة الانسان بأخيه الانسان على ضوء تشابك هذه العلاقات الشخصية ، وما تنطوي عليه من تناقضات في السلوك ، ينجم عنها غياب العدالة ، وينطوي الموقف منذ بداية مقطع القصيدة على مفارقة سلوكية في الجنس الواحد ، «هل يأكل الذئب ذئباء ، وأو الشاة شاة» . أما الإنسان فهو على النقيض من ذلك يردي بني جنسه ، يضرم النار في المدن . . الخ . ويقع مجال النبوءة في دائرتي الأمر والنهي ، وهما من متعلقات التبليغ في الرسالة ، ولذا تسود الجمل الفعلية جسم النص على نحو أفقي ، فتتجاوب دلالاتها مع فعل القول الماضي المتد بشكل رأسي في النص ، ومع أن هذه الصيغة ترد في الماضي غير أنها مرتبطة دلاليا بالحاضر ، ومنفتحة أيضا على المستقبل اذا وضعنا في الاعتبار أن الحاضر يستعصي على الحل ولهذا يتكرر فعل القول ثلاث مرات ليعمق هذه الدلالة ، وينشط في الوقت نفسه فعل الذاكرة فتلتقط التفاصيل البشعة التي يزخر بها الواقع الذي تحاوره ، فتعريه تماما من خلال تلك الرؤى المتلاحقة التي تتغلغل في كل أجزاء القصيدة ، لتكون في النهاية الدلالة المركزية التي تنطوي عليها دوال «العدل» في المفهوم الانساني ، لتتعارض ؛ بعد على نحو حاد مع الدلالة الدينية للعدل التي تتصدر مطلع النص ، «عين بعين» و«سن بسن» ، باعتبار القصاص من جنس الفعل . فعلى المفهوم الانساني تتحدد الدلالة بنقيضها الظلم المفهوم من السياق : «أصبح العدل موتا» «أصبح العدل ملكا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم» وتشير المساحة البيضاء قبيل نهاية النص إلى أن تناقضات الواقع الانساني وصلت إلى أبعد من الحد الأقصى ، وأن الطاقة التعبيرية تتوقف لعدم قدرة اللغة على رصد هذا العري الفاحش للانسان . و«الكفن» هو المفتاح الذي يفسر أبعاد الدلالة الغائبة في المساحة البيضاء ، التي ترك أمرها لخيال متلقي النص . ولعل مما يزيد في عمق وإيحاء هذه الدلالة الغائبة أن تردف بجملة «ورأى الرب ذلك غير حسن !» .

وتمتزج الرؤيا والنبوءة عند البياتي ، بأحاسيس الغضب والخيبة حين لا تجد الرسالة البلغة إلى متلقيها الاصدا واعراضا ومقاومة ضارية وإهانة وعذابا يتعرض له صاحب النبوءة :

قلت لكم ـ لكنكم أشحتم الوجوه
: عالمكم مزيد وحبكم مشبوه
يا أيها الأبواق ، يا جالبا في السوق
قلت لكم : عليقكم مسروق
لكنكم نفختم في البوق
قلت لكم :
أحس في الهواء
رائحة الطوفان والوباء
لكنكم شهرتم السيوف في وجهي
وأسرجتم خيول الصلف العرجاء
نفختم أوداجكم
يا أيها الضفادع العمياء
شربتم البحار
والتحسر النار
سرقتم كنوزى المخبوءة
لكنكم لم تسمعوا بقية النبوءة
وها أنا في السوق
أضرب في السياط حافي القدمين
عاريا مشنوق

يتحرك النص وفق العلاقة الجدلية بين مبلغ النبوءة الأنا (النبي) والمبلغين بها : أو إن شئت الدقة ، فقل إن ثلاثة أطراف أساسية في هذا النص تتحرك في مسارات تعارضية : الأنا ، والنبوءة ، والمجموع ، وكل هذا يتم في إطار العلاقة بين الرؤيا والذاكرة . فعلى المسار الأول تنسلخ الأنا عن عالمها لتؤكد هويتها التي تختلف عن هوية العالم المحيط بها مما يتبلور عنه في النهاية حركة جدلية بين الأنا والمجموع ، وعلى المسار الثاني تقابلنا النبوءة الموجهة إلى المجموع فتنشطر شطرين ، شطر بلغ الى متلقيه «قلت لكم» ، وشطر لم يتم ابلاغه «لكنكم لم تسمعوا بقية النبوءة» . وهي باختصار نبوءة لم يكتمل ابلاغها ، وعلى المسار الثالث نلتقي المجموع الذي يتخذ بدوره موقفين يتطور أحدهما عن الآخر على نحو درامي يتمثل في اعراض سلبي مقترن بالتهديد في بادىء الامر ثم يتحول إلى ايقاع الأذى «بالأنا» .

تبدأ القصيدة بفعل ماض مسند إلى متكلم يخاطب جماعة «قلت لكم» الذي يتكرر ثلاث مرات عبر أبيات القصيدة، ويفرض ثنائية ضدية (أنا ـ أنتم) تزيد من حدة التوتر الذي يغمر شبكة العلاقات في النص. ويتم التركيز فيه بشكل واضح على جزئيات الزمن الضائع الذي لم تثمر فيه النبوءة، ولذا تغطي صيغة الفعل الماضي معظم مساحة النص، وما جاء فيها بغير هذه الصيغة فهو مرتبط دلاليا بالماضي في الغالب، ومفتح في الوقت نفسه على الحاضر. في إطار هذه الصيغة تنشط الذاكرة في التقاط كل الرؤى التي تسربت بفعل الزمن ووضعها في مواجهة الجموع مرة ثانية، لتعطي «الأنا» فرصة لمواجهة الطرف الآخر وتعريته تماما مما يرفع من درجة التوتر والصراع الذي تدفع الأنا ثمنه في نهاية المطاف. وتأخذ الرؤيا ثلاثة أدوار في عملية التبليغ كل منها مرتبط بموقف مضاد من الطرف الآخر، مما يفقد «الأنا» السيطرة على الموقف فتطرح قاموس الشتائم كبديل عن خيبة الأمل في المجموع، فترتفع الأنا درجات، في مقابل انحدار المجموع إلى درك الحيوان «يا بهائما في السوق»، «يا أيها الضفادع العمياء» مما يشير إلى حالة يأس تام من النفاذ بالرؤية إلى عقل الآخر، ومع ان الرؤيا لم تكتمل فصولها فان الأنا (النبي) تضرب في السياط عارية. ولا يخفى أن دلالة الضرب والاهانة التي تتعرض لها الأنا يتجاوب أصداؤها مع الموروث الديني الذي يفيد بتعرض الأنبياء إلى إيذاء قومهم في كل مكان وزمان. وينطوي زمن الضرب على مفارقة مع زمن القول للايحاء بأبعاد العلاقة بين القول والفعل حين يتم ذلك في إطار من العلاقات الانسانية المتناقضة، ولذا نلاحظ منذ بداية النص ذلك التوتر العنيف بين الأنا والآخر الذي يشير إلى مواقف سابقة تتسم بالسلبية المطلقة من الآخر تجاه «نبي المعرفة» الأنا، وهنا يصبح الآخر هدفا مقصودا إخضاعه لحركة الأنا من خلال تحقيره وتسفيهه «يا أيها الأبواق»، «عليكم مسروق»، «تمخختم في البوق»، «شربتم البحار» مما يشي بضراوة المقاومة، وتسهم هذه الجمل العنيفة في دفع حركة القصيدة نحو النهاية: لم تحدث المعاجلة أن تنتهي الأنا قبل سماع بقية النبوءة.

٣ ـ ٢ ومن المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري المعاصر كسره لنمطية اللغة، واستحداثه لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب التي لاكتها الألسنة حتى أصبحت فارغة من مضامينها الحقيقية. والشاعر حين يتمرد على اللغة، أو بعبارة أدق يتمرد على نمطية التعبير يعيد خلق اللغة من جديد، ويفجر الطاقات التعبيرية للألفاظ، من خلال البنى العميقة التي تشد أوصال الخطاب الشعري إلى البؤرة المحورية في النص، والتي تتفجر عنها تلك العلاقات مانحة الألفاظ دلالات وإيحاءات جديدة. «والشاعر بقوله، لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي». [٩١] واللغة الشعرية إحساس ووعي مقصود لذاته، إنها تفرض نفسها باعتبارها أداة فوق الرسالة التي تتضمنها وأعلى منها، وتعلن عن نفسها بشكل سافر، كما أنها تشدد باستمرار على صفاتها اللغوية، ومن ثم فلا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار، بل أشياء مطلوبة لذواتها، وكيانات مادية مستقلة بنفسها، وعلى هذا تتحول الكلمات من دوال إلى مدلولات. [٩٢] وينقل «هوكز» عن «رومان جاكوبسن» قوله: إن السمة البارزة للشعر تعود في الحقيقة إلى النظر إلى الكلمة باعتبارها كلمة

(٩١) جان كوهن، «بنية اللغة الشعرية»، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري (الدار البيضاء، ١٩٨٦)، ص ٤٠.

(٩٢) Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics (university of California Press. Berkeley and Los Angeles, California, 1977) p. 63.

وليست مجرد وسيلة تشير إلى مادة معينة ، أو انفجارا لعاطفة ، فالكلمات وترتيبها ، ومعانيها ، وأشكالها الداخلية والخارجية كلها تتطلب قيمة في حد ذاتها .[٩٣] ولا يعني هذا أن الكلمة تكتسب هذه القيمة بمعزل عن السياق العام للنص ، بل تتحدد وظيفتها الحقيقية من خلال وجودها ضمن بنية تعبيرية تحدد إيحاءتها الدلالية في جسم النص الشعري . ولعل الذي قصده «جاكوبسن» من عبارته السابقة ، هي نفي العلاقة بين الدال والمدلول ، إذا كان ثمة علاقة بينها فهي علاقة اعتباطية . فالكلمات إشارات ، والإشارات لا تحيل إلى أشياء وإنما تدل على مفاهيم ، وهذه المفاهيم سماتها فكرية ، وليست مادية ،[٩٤] بمعنى أنه لا علاقة بين الكلمة ، وما تدل عليه في عالم المادة .

ولعل مما يميز اللغة الشعرية الحديثة عن غيرها اتسامها بالطابع المحسوس للبنية التركيبية ، والإحساس بالمظاهر الصوتية ، والدلالية للفظ[٩٥] .

تقول نازك :

الله أكبر

الله أكبر

هتافة الأذن في سيناء تبحر

من موجها تسيل في الصحراء أنهر

الله أكبر

نداء رحمة تلذ تشربه الرمال

مد جناحيه ، ارتقى في حضن التلال

محمولة أنغامه على شراع أبيض مروره معطر

الله أكبر

يا صائمون أفطروا

من شفة المؤذن الخاشع يهمي العطر

والله باسط عليكم أجمل الظلال

تسبيحة معطرة

---

(٩٣) نفسه .

(٩٤) Robert Scholes, Semiotics and Interpretation (Yale University Press, 1982), P. 24.

(٩٥) تزفيطان تودوروف ، نقد النقد (منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت ١٩٨١ ، ترجمة سامي سويدان) . ص ٢٤ .

ورحمة من السماء انحدرت معسولة مقطره
يشرب ابوعمانها المعسكر القابع في الظلماء
عطورها منهمرة على جنود مصر في سيناء

تجمعوا وخيموا فوق قفار محرقات الرمل في الصحراء
وهم عطاش لم يذوقوا منذ أمس الماء
شفاههم منعصره
صيامهم من عطش حناجر مستعره
لكن في وجوههم ضراوة الصاروخ والمدافع المزمجره
و«الله أكبر» على شفاههم غناء
يتورها ، يسرها يزحزحون القلعة الشماء
ومن لهاث العطش القاتل باتوا يشربون حرقة الهواء
عيونهم تستمطر السماء
رباه فجر بين أيدينا عيون الماء
هات اسقنا يارب من لدنك كأس رحمة مطهره
يا واعد المؤمن بالصحو وبالظل الندى الظليل
هات اسقنا كما سقيت الطفل إسماعيل
كما رويت أمه الوالهة المنكسرة
بعد هيام ضائع طويل
في مدن العويل

نازك الملائكة : يغير ألوانه
البحر (مطبوعات وزارة الاعلام
العراقية ١٩٧٧) ص ٢٥

إذا أمعنا النظر في لغة هذا الخطاب فاننانجد بعض التوازنات المرتكزة على مستوى الإحساس الصوتي كالتي بين كلمات «سيناء وصحراء» و«بحر وأنهر» ، و«الرمال والتلال» ، «الطروا والمطر» ، و«معطرة ومقطرة» ، و«الخاشع والقابع» و«السماء والظلماء» و«تجمعوا وخيموا» و«شفاههم وصيامهم» ، و«منعصره ومستعره» و«يتورها ويسرها» و«السماء والماء» و«مطهره ومنكسره» و«الظليل وإسماعيل» و«طويل والعويل» . وهذه التوازنات الصوتية

تسهم بشكل واضح في إثراء وتوليد الإيقاعات الموسيقية التي تضفي على الخطاب حيوية موسيقية تعوض عن نظام الشطرين الرتيب . أما على المستوى الدلالي فتواجهنا كلمات «الصحراء» ، «الرمال» «قفار» . عطاش ، لهاث ، العطش ، اسقنا ، وتنطوي كلها على دلالة فقد الماء ، وشدة الحاجة إليه ، ولذا تقابلها كلمات مثل «تسيل» ، «أنهر» ، «ندى» ، «يهمي» ، «للقطر» «مقطرة» ، «يشرب» «منهمر» «الماء» «عيون الماء» «رويت» لتدل على الماء ، وكثافة الرطوبة والسيولة في مقابل الجفاف .

أما الانزياح الدلالي الذي توظفه الشاعرة في هذا الخطاب فيتمثل في جملة «الله أكبر» التي تتكرر خمس مرات عبر أنساق النص ، مشحونة بقوة دلالتها الإيمانية ، لتكتسي بدلالة خاصة في نسيج النص فتتحول بديلا عن الماء «من شفة المؤذن يهمي القطر» ، وتتفرع عنها انزياحات كثيرة تتمثل في الاستعارة التي تلعب دورا فاعلا في النص ، فمتعلقات الاستعارة التي تلح عليها الشاعرة كما في المقطع الأول والثاني من النص ليست من المألوفات في اللغة العادية . وتستخدم الشاعرة الفعل «نستمطر» للدلالة على طلب الغيث في حين أن الاستمطار في اللغة مرتبط بالعذاب (وأمطرنا عليهم حجارة من سجيل) لا بالسحاب ، غير أن هذا الاستعمال شاع على ألسنة الناس واكتسب دلالة لم تكن معروفة في اللغة . وتسيطر الجمل الاسمية على معظم نسيج النص بشكل لافت للنظر ، فتوحي بالسكون وتوقف الحركة وخمودها ، وهذا يتفق تماما مع حالة الإعياء والتعب الذي أصاب هؤلاء الجنود بعد نفاد الماء والتعب الذي استهلك قواهم نتيجة الحصار المفروض عليهم . ثم تأتي أفعال الأمر في نهاية المقطع لتوحي بإمكانية تجاوز السكون والقلق والموت عطشا ، وأن الأمر كله متوقف على فعل خارج نطاق القوة البشرية ، ومما يزيد في قوة هذا الإيحاء استخدام حادثة إسماعيل وأمه هاجر حين تركهما إبراهيم عليه السلام في مكة بلا ماء ، وتفجر الماء من تحت قدمي إسماعيل . ولا مراء في أن وعي الشاعرة كان حاضرا حضورا تاما لحظة تشكيل هذا الموقف اللغوي الذي يفرض بنية خاصة تتطلبها توجهات النص .

وإذا كانت اللغة الشعرية الحديثة لا تتحقق إلا بتجاوز المألوف والعادي في اللغة فإن كثرة الانزياحات عن الثوابت اللغوية تحيل الخطاب الشعري إلى طلاسم ومعميات غير مفهومة :

عراف ، قل . . .
- لا شيء ،
هذا تحيز اللغة العجيبة
لا شيء ،
تاريخ النساء محنة ،
وحنان طينه
- ودعتها للعشق؟
عراف قل كل شيء . . .

ـ والدهن كالوسام أو شارة
علامة السيد : كل شيء
نهدان في يديه أو ستارة
للزمن اليابس كالعرجون
للزمن المخزون
في امرأة . .
والدهن معدني
عملك .
ينزل قبل البحر في كتاب
يستوطن الأغوار أو يستوطن الصواري

أدونيس : الآثار الكاملة
ج ٤٢٧/٢

لا يحيل النص هنا إلى مدلولات واضحة لمتلقيه ، بل يترك له حرية إنتاج النص من جديد ، بعد تحرير لغته من براثن الاستعمال الكلامي . إن تحدي اللغة الشعرية للنص على هذا النحو تعكس رغبة في عالم اللاوعي ، للتوازي مع بعثرة العالم ، والفوضى التي تسود كثيرا من زواياه ، ولعل هذا هناك من حيث المبدأ تلازم بين فوضى النص ، وفوضى العالم الذي يعاني الشاعر من مرارته . تكشف القراءة الأولية للنص عن بعدين أساسيين في تركيبته البنائية ، الأول ، اللغة ، وهذا عبر اللغة العجينة ، إشارة إلى إعادة تشكيل اللغة وفق معطيات العصر لا معطيات التاريخ ، ومن ثم تصبح كتابة القصيدة هدما للغة وإحياء لها في وقت واحد ، والثاني المرأة الوجه الآخر للحياة أو للأرض ، والعلاقة معها هنا حتمية لا يمكن تجاوزها أو الاستغناء عنها ، إلا باستغنائنا عن الحياة نفسها . ويتجلى ذلك بوضوح من خلال هذا الربط المدهش بين امتداد تاريخ المرأة ، «تاريخ النساء نهده» . و «حنان طينه» رمز الأرض مما يقوي من تشابك العلاقة بين المرأة والأرض . ويسيطر التداعي على النص فيخلق حالة ، أو تيارا ممتدا من تداعيات الأشياء التي توحي بتجاوز الزمن ، بدءا من «عراف» ، « اللغة العجينة » ـ « تاريخ النساء » ـ « دهنها المعدني » (سر الأنوثة في المرأة) « الدهن كالوسام » ، « علامة السيد » ، « نهدان في يديه » « الدهن معدني » . ولا تخفى الدلالة الجنسية في البيت الأخير من النص . ويتضمن النص صمتا لغويا في بعض أجزائه يأخذ ثلاثة مستويات الأول : نقط ممتدة تأتي في نهاية السطر كما في الأبيات الأول ، والثامن ، والرابع عشر ، والثاني : خط يأتي في أول السطر كما في الأبيات الثاني والسادس والثامن ، والثالث: بياض تام يأتي في نهاية السطر مسبوق بفاصلة ، كما في البيت الثاني ، والرابع والسادس عشر ، أو يأتي في أول السطر كما في البيت السادس . واللغة الصامتة مع المستوى الأول مفتوحة ترك تقديرها للقارىء ، ولكنها مع الثاني محدودة بكلمة ، أما المستوى الثالث فيجمع بين اللغة المفتوحة ، والمحدودة . فإن كان البياض في أول السطر فاللغة محدودة بجملة ، وإن كان في آخره ، فاللغة مفتوحة . وعلى هذا فإن الشاعر يشرك القارىء معه في إنتاج دلالة النص الغائبة الممثلة بالصمت .

ويمثل اليأس ، الذي يشكل أحد معالم القصيدة المعاصرة ، الصمت الذي يتغلغل في جسد النص ، مشيراً إلى توقف اللغة عن العمل ، فاللغة «لا تقدر أن تتجاوز سطح التجربة ، أما الباقي فيظل خارج اللغة يلفه الصمت»[٩٦] :

وأن على التحلي ببعض الشجاعة

....

وأقول لهم :
ـ لن أجيب عليكم فلستم قضاتي !
أقول لهم :
ـ قد يكون صحيحاً ، وقد لا يكون
أنه يدي ... أو طوته الظنون !
أقول لهم !
ـ بل أنا مذنب ! فاقتلوني !

....

أحمد عبدالمعطي حجازي :
مرثية للعمر الجميل ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ٧٧

* * *

---

(٩٦) أدونيس ، زمن الشعر ، ١٣٧ .

انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر

شكري محمد عياد

١ ـ ٠

يحتاج البحث عن انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي ، إيذانا بموجة جديدة في الشعر العربي الحديث ، أن نحدد أولا مدلول النموذج . ويتفرع عن هذا وصفه بأنه رومنسي أو واقعي ، ثم ما يطرأ على هذا وذاك من تغيير يمكن أن يصل الى حد الانكسار .

ترتكز فكرة « النموذج » على وجود قيم مشتركة . أي أنها تؤخر فكرة العبقرية الفردية والابداع الفردي وتخضعها لنمط متعارف عليه في ثقافة معينة وزمان ومكان معينين . ويمكن أن يكون للأساتذة والتلامذة دورهما في خلق النموذج وتطويره ، كما يمكن أن يكون للتركيب الاجتماعي للجمهور المتلقي ومتطلباته الذوقية الكلمة الأولى والأخيرة في تكوين « النموذج » حسبما يرى الباحث ، ولكن النموذج يبقى في جميع الأحوال منسوبا الى الخلق الجماعي ، ومن ثم فهو أقرب الى علم الاجتماع الأدبي منه الى النقد التقليدي ، الذي يقصر الدراسة الأدبية على « القمم » حسب تعبير لانسون .

ولعل الميل المعاصر الى دراسة الأدب على أنه عالم قائم بذاته ، مستقل بقوانينه ، يرحب بفكرة النموذج على أنه نوع من « البنية » التي أن يجب أن تستقرأ من الأعمال الأدبية نفسها ، دون تكلف البحث عن نوع من « التوازي » أو « التفاعل » بينها وبين البنيات الاجتماعية الأخرى . ولكن هذا الموقف لايمثل « البنيوية » في جوهرها فضلا عن النقد الأدبي الحديث في عمومه . وهو أدنى الى أن يكون تعبيرا عن موقف بعض الفئات المتحكمة التي ترى من مصلحتها إبعاد الأدب عن التأثير في الحياة ، وهو البديل المناقض للموقف الذي تتبناه فئات متحكمة أخرى : أعني إخضاع الأدب إخضاعا تاما للسياسة .

ان استقراء النموذج ووصفه عمليتان شبه رياضيتين ، أعني أنهما لاترتبطان بموقف الناقد ، ولكن النقد لايتم بهما ، اذ يبقى البحث عن « دلالة » النموذج ، أو تفسيره ان شئت . والنموذج الأدبي ، كالأعمال الأدبية المفردة ، يقبل تفسيرات كثيرة . فهل ينشر الناقد أمامه هذه التفسيرات المحتملة ، ليختار واحدا منها ، أو ليتولى القارىء مسئولية الاختيار بنفسه ؟ وهل يمكن تصور ذلك ؟ هناك صعوبتان : أولاهما أن من العسير ، بل من المتعذر ، الاحاطة بكل التفسيرات المحتملة ، والثانية أن الحياد المطلق في عرض التفسيرات المحتملة ، أو ماتيسر للناقد منها ، غير ممكن ، لأن بعضها يبدو أكثر شمولا ، أو اكثر اهمية من بعض والشمول والأهمية كلاهما يرجعان الى أن هناك سلما من القيم يقبله الناقد ضمنا ، ويقابله بمثله عند المبدع ، التقاء أو افتراقا . ومرجع هذه القيم على اختلافها الى المجتمع .

٢ - ٠

وينبغي ألا تحجب عنا اجتماعية النموذج حقيقية تغيره ، وأثر الأفراد ، مبدعين ونقادا ، في إحداث هذا التغير . ولايعد أن يكون هذا التغير « مجانيا » ـ كما يقال ـ أي لاسبب له الا رغبة التغير نفسها . فالنموذج الثابت يفقد قدرته على لفت الانتباه اليه ، ومن ثم يصبح التغيير لازما لإحداث التأثير . على ان النماذج تتفاوت ، فبعضها أكثر ثباتا من بعض ، حتى ان يونج يذهب الى ان نماذج اللاوعي ـ والفن عماها الأول والأهم ـ قديمة قدم الانسان . على أننا لانرى هذه النماذج اللاواعية بصورتها الكثيفة ـ والأسطورة هي أقرب الأشكال وهي أقل كثافة منها ـ في أعمال المبدعين الا وقد دخلت في تكوينات أكثر هشاشة وأقل ثباتا . وربما استمر النموذج في شكل طقوس خالية من الدلالة ، وهنا يصبح مهددا بالفناء أو الانحراف الكلي الدائم بعزلة من دلالته القديمة وهلا بدلالة مستحدثة . ولابد أن يتأثر النموذج بهذا الاستعمال الجديد ، فيفقد الكثير من خصائصه ، ولكنه يستمر في الوجود بفضل هذا الصراع الداخلي ، بل لعل الأصح أن يقال انه يستأنف حياة جديدة ، ويبقى جوهر الطقوس وجوهر الأسطورة ماثلين في بعثه الجديد . والقصيدة العربية التقليدية مثال واضح لهذا التحول ، والتراجيديا اليونانية مثال آخر .

فنموذج القصيدة العربية التقليدية ، الذي يتمثل كاملا في المعلقات ، محكوم بقواعد معينة : منها مايتصل بحركة القصيدة : الابتداء بوصف الاطلال ويتضمن وصف رحيل المحبوبة مع قومها ، ويستتبع مشاهد صحراوية من الصيد والناقة وحيوان البر ، قبل ان تخلص القصيدة الى غرضها العملي . ومنها مايتصل بالنظم ، وأبرزها التزام قافية واحدة في جميع أبيات القصيدة . ومع ان هناك تفسيرات كثيرة قدمت لهذه الظواهر على أساس اجتماعي أو جمالي أو وجودي ، فيكاد يكون من المؤكد أنها ظواهر طقوسية في جوهرها(وهذا لايتنافى مع دلالتها الاجتماعية أو الجمالية أو الوجودية) بدليل التأثير السحري الذي ينسب للقصيدة في العصر الجاهلي ، وعقيدة الجاهليين في ارتباط الشاعر بالجن ، يضاف الى هذا وذاك ما جاء في الأخبار عن تهيئة ظروف معينة للإنشاد ، أشبه بما يلاحظ في الممارسات الشعرية حتى يومنا هذا .

هذه الظواهر هي التي تدعونا الى القول بأن للقصيدة العربية أصلا أسطوريا مرتبطا بشعائر معينة ، ولكننا نقف عاجزين أمام فهم دلالاتها . ويغلب على ظننا أن شكل القصيدة العربية التقليدية استمد بقاءه وجانبا كبيرا من قوته خلال المائة والخمسين سنة التي سبقت ظهور الاسلام ، وهي المدة المعروفة للشعر الجاهلي ، من وظيفته القومية

(عوضا عن وظيفته الدينية) فقد مثل الذوق الفني المشترك لدى سكان الجزيرة العربية ، في وقت ساد فيه الانحلال السياسي والفوضى الاجتماعية . وربما كان القسم الذي يصف الرحلة الطويلة في الصحراء أوضح دلالة من غيره على تلك الوظيفة القومية . على أن خروج اللغة العربية من عطنها الصحراوي وتحولها الى لغة ثقافة وفن لمجتمع عريض متعدد الأقاليم والأجناس والأديان قد أفرغ قالب القصيدة من ذلك المضمون القومي أيضا ، فحاول المتطورون أن يعطوه دلالة نفسية عامة ، ومن هنا خرجت لغته من التحديد الى الابهام (كما في أسماء الأماكن والنبات والحيوان الخ) ، ودخلت النقد كلمات جديدة تناسب هذه الوظيفة الوجدانية المبهمة ، من نحو المائية والطلاوة والرونق وحسن السبك الخ ، وتطورت المقدمة الطللية الى مقدمة غزلية صرف (وكأنها صلاة لإلهة الخصب ، فقدت دلالتها الأصلية مع الزمن ، وبقي إيحاؤها الوجداني) . وعاونت هذه المقدمة مع وحدة القافية على إبقاء النموذج الطقوسي القديم في قالب أكثر اختصارا وأقرب الى الحياة المدنية .[1]

أما التراجيديا اليونانية فنشوؤها من الاحتفالات التي كانت تقام في بلاد اليونان القديمة لموت الاله ديونيزيوس وبعثه (وهي صورة من أساطير الملك المقتول والطقوس المصاحبة لها ، وقد أورد جيمس فريزر من أمثلتها الكثير) مذكور ضمنا في كتاب الشعر الأرسطي ، وثابت عقلا لدى علماء الأنثروبولوجيا المحدثين . وربما كان ذلك الأصل نفسه تطورا شعبيا للاحتفال الطقوسي الذي كان يقام داخل الهياكل المصرية القديمة . ولكن نزول الآلهة الى حياة البشر وانغماسهم في الأهواء والنزعات البشرية حسبما تخيل اليونان ، ثم ما تصوره هؤلاء من وجود نوع آخر من الكائنات العاقلة المريدة وسطا بين الآلهة والبشر ، قد أتاحا لهذا النموذج الطقوسي القديم أن يمتلىء بالمشاعر الإنسانية المتناقضة التي أجملها أرسطو في اثنين : الخوف (النفور) والشفقة (الانجذاب) . ومع أن التراجيديا تباعدت كثيرا ، على مدى عصور طويلة من الأدب الأوربي ، عن أصلها الطقوسي ، فما زالت أسطورة الملك المقتول في ارتفاعه وسقوطه (أو الحياة في دورتها الأبدية من الصعود والانحدار) تضفي تأثيرها العميق الغامض على أحداث التراجيديات) .[2]

٣ - ٠

لم نزد في الفقرتين السابقتين على أن قدمنا وصفا تكوينيا للنموذج : إنه نتاج عميق الجذور في الوجود الانساني وقابل للتغير تبعا لتغير البيئات والأفكار . ولكننا لم نتبين بعد ماهو النموذج . وقد يسهل علينا الوصول الى تعريف أو شبه تعريف للنموذج الأدبي اذا نحن حاولنا أن نبحث عن مكانه وسط مصطلحات نقدية أخرى أكثر تحديدا . فهناك

---

(١) انظر ابراهيم عبدالرحمن : التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي فصول ، مج١ ، ع٣ ، أبريل ١٩٨١ .

شكري عياد . جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والتجربة الشعرية . فصول ، مج٦ ، ع٢ ، يناير - مارس ١٩٨٦

(٢) عن الأصل الأسطوري والطقوس للتراجيديا اليونانية ، راجع

Harrison, J.E. **Themis**. Cambridge, 1912, 1957.

ومن تطورات هذا النموذج في الآداب الغربية منذ عصر النهضة ، انظر :

Steiner, G. **The Death of Tragedy**. Faber and Faber, London, 1961.

« النوع الأدبي » . وهناك « اللغة الأدبية » . والنموذج مفهوم مختلف عنهما . إننا نتكلم عن شعر غنائي وشعر ملحمي وشعر تمثيلي . ونتكلم عن تراجيديا وكوميديا ، وعن رواية وقصة قصيرة ومقالة الخ . ويمكن أن تتداخل بعض هذه الأنواع . ويمكن أن ينقسم النوع الواحد الى أقسام تحتها أقسام تحتها أقسام . فمع أن فكرة « النوع الأدبي » تبدو على درجة كافية من التحديد فان تعيين الأقسام والفصل بينها عملان يغلب عليهما التعسف .[3] وبصرف النظر عن اختلاف درجات الاطلاق والتخصيص في الكلام على الأنواع الأدبية ، يبقى مفهوم « النموذج » متميزا عن مفهوم « النوع » فقد نتحدث عن قصة رومنسية أو تراجيديا كلاسية الخ ، ونتحدث كذلك عن نموذج رومنسي ونموذج كلاسي الخ . ونستطيع أيضا أن نتحدث عن « نموذج كلاسي في المسرح » أو « نموذج واقعي في القصة » ، أو بتعميم أكثر « نموذج رومنسي في الشعر » ، فنجد لمثل هذه التسميات مدلولات واضحة ، ولكننا لانقول شيئا مفهوما لو تحدثنا عن « مسرح كلاسي في هذا النموذج » أو « قصة واقعية في هذا النموذج » . ومن هذه الاستعمالات المختلفة يظهر لنا أمران : الأول أن « النموذج الأدبي » ألصق بالمذهب منه بالنوع ، والثاني أننا يمكننا ان نتوقع كون النموذج الأدبي أعم من النوع ، أي أن النموذج الواحد يمكن أن يصدق على جملة أنواع . ولكن هذا العموم يصح أن يكون ناشئا عن أحد أمرين أو عن كليهما معا : كون النموذج شكلا أوسع من النوع ، وكون النموذج شيئا راجعا الى الأسلوب ، أي الى اللغة .

واصطلاح « اللغة الأدبية » يشبه اصطلاح « النوع الأدبي » في أن كليهما يعطيك معنى لا لبس فيه ، فاذا صرت الى التفصيل والتقسيم وجدت تشابكا لاحد له . فلسنا نشك في أن هناك استعمالا أدبيا للغة يختلف عن استعمالاتها الأخرى ، ولكنك اذا دخلت في قلب اللغة الأدبية نفسها لاحظت أن الاستعمال الأدبي للغة يختلف من عصر الى عصر ومن نوع الى نوع ومن كاتب الى كاتب ، ولاحظت أن هذا الاختلاف لايسير بطريقة متوازية ، فربما ظهر ظهورا أوضح في الصور أو الايقاع أو بناء الجمل أو في خاصية معينة لواحد من هذه العناصر . فأين يقع النموذج من ذلك ؟ اذا كان النموذج قريبا من المذهب - كما نقول - فيجب أن يظهر في جميعها أو معظمها . وإذن فيكون « النموذج » هو المذهب في صورة تطبيقية ، تشمل اللغة الأدبية كما تشمل النوع الأدبي . وقد يكون إحلال كلمة « الشكل محل » « النوع » أنسب لغرضنا حتى نتجنب ماتتضمنه كلمة « النوع » من تحديد حاسم لايسنده الواقع .

والتمييز بين « النموذج الأدبي » و « اللغة الأدبية » يبدو لنا ضروريا في هذا الوقت بالذات ، نظرا لارتباط النموذج الشعري الجديد في كثير من الأذهان بطريقة خاصة في النظم وهي طريقة « الشعر الحر » كما يسمى ، مع أن « الشعر الحر » ، كطريقة في النظم ، لم يكن قط محصورا في نموذج شعري معين ، ولاهو احتكر نموذجا معينا لنفسه . فقد ظهر - وان بشكل عرضي غير مستكمل - مصاحبا للنموذج الرومنسي ، وامتد وانتشر بانتشار النموذج الواقعي ، واستمر بعدهما . ومن جهة أخرى فان كثيرا من شعر الشطرين وشعر المقطوعات كان شعرا كلاسيا أو واقعيا (يكفي

(٣) من نظرية الأنواع الأدبية بموقف الشيوعيين منها ، راجع :

Genette, G: Genres, Types. Modes. . Poetique 32, November 1977.

أن نذكر القصائد الاجتماعية الكثيرة لكوكبة من شعراء النهضة في العراق : معروف الرصافي وأحمد الصافي النجفي ومهدي الجواهري ، واجتماعيات شوقي في الجزء الرابع من ديوانه ، ومعظم قصائد « عابر سبيل » للعقاد) .

وبناء على هذا سيكون من واجبنا أن نوضح علاقة النموذج باللغة عندما نصير الى شرح العوامل التي أدت الى انكسار كل من النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر .

١ . ١

في ضوء التحديد السابق لكلمة « النموذج » يمكننا أن نتقدم لبحث « النموذج الرومنسي في الشعر » فهل يوجد « نموذج شعري » يصدق عليه الوصف « رومنسي » ؟ لايمكننا أن نشك في ذلك فأنت حين تقرأ جبران مثلا ، أو ناجي أو علي محمود طه ، لاتشك انه « داخل » هذا النموذج ، وان كان لكل واحد من هؤلاء الثلاثة ـ وقد جئنا بهم على سبيل التمثيل لاغير ـ عالمه الخاص .

ويمكننا ان نقترب من فهم « النموذج الأدبي » ـ أيا كان نوعه ـ عن طريق « التقابلات الاثنينية » . والبنيوية تعتمد مبدأ « التقابلات الاثنينية » قانونا في نظم الدلالة على وجه الخصوص ، واذا كان كذلك فهو قاعدة يجري عليها العقل البشري لفهم العالم ، وأيضا لبناء نظم شبيهة بنظم العالم . ولكن هذا الفهم الخاص للتقابلات الاثنينية ودورها ـ في إطار الفلسفة البنيوية ـ لايعني ان التقابلات الاثنينية ليست لها اهمية مماثلة في نظم فلسفية أخرى . فهناك فكرة « التناقض » في الماركسية ، وقبلها فكرة « المطلق ونقيضه » عند هيجل ، بل ان فكرة التقابلات الاثنينية تعد من بديهيات العقل ، وان اختلفت النظريات في استخدامها . ومن فطن العربية انها دلت على هذا المبدأ في صورة بالغة الرهافة والعمق حين وضعت كلمة « الزوج » لتدل بها في وقت واحد على الضد والمماثل والمكمل . وبنحو من هذا الفهوم نستعمل التقابلات الاثنينية لفهم النماذج الأدبية . فنقول : ان شعور الانسان بما يصح ان نسميه « التناقض الزوجي » داخل ذاته ـ وهو ماجعله كائنا فنانا ـ يدفعه الى ملاحظة المبدأ نفسه خارج ذاته ، وفي تعامله مع هذا الخارج . والفن في تجلياته المختلفة ليس الا نماذج مختلفة للتناقض الزوجي ، الذي ينتهي دائما الى نوع من التنافر أو الصراع ، ينتهي الى خضوع أو الى مصالحة . اما النموذج الرومنسي فيقوم على اثنينية المادة والروح . ومن صفات المادة : القرب ، والجمود ، والنفعية . ومن صفات الروح : الخيال ، والحركة ، والحرية . والانسان نزاع بطبعه الى حياة الروح ، ولكنه سجين المادة ، فهو يحاول أن يفلت من هذا السجن بمختلف السبل : بالرحلة ، بالعبادة ، بالخمر ، بالشعر ، بالفن (من هنا أخوة الفنون عند الرومنسيين) .

هل هذه هي الاثنينية الوحيدة المتاحة للشاعر ؟ لا ، فالاثنينية هنا غير قائمة في الشعر نفسه (على خلاف ما يزعمه البنيويون) بل راجعة الى موقف الشاعر واختياره اولا . ومن ثم يمكننا ان نتحدث عن نموذج رومنسي في الشعر وفي الشعراء ايضا . وما دام الشعر ـ في رؤية الشاعر الرومنسي ـ وسيلة مهمة للفكاك من قيود المادة ، فطبيعي أن يكون « الشاعر » محورا أساسيا من محاور النموذج الرومنسي في الشعر . على أن الشاعر غير مطلق الحرية في اختيار نموذجه فهو لايستطيع ـ أن يخلق نموذجا ، كما أوضحنا من قبل . وهنا يمكن أن نقع على مفارقة بين الموقف الشعري

والنموذج الشعري ، فيسبق أحدهما الآخر أو يتخلف عنه كثيرا ، ولايجد الشاعر بدا من الصمت ، وأحيانا يجد نفسه مضطرا الى الانتحار .

أما اذا بقي الحوار ممكنا بين الموقف والنموذج فهذا إيذان إما بمزيد من الخصب والحيوية في النموذج ، وإما بحلول نموذج آخر محله ، وذلك حين يعجز عن قبول التغير الحادث والتواؤم معه . ولكن هذه التغيرات لاتنتج عن حماسة الشاعر فقط ، ولاعن أمانته في التعبير عن موقفه فقط ، بل عن استجابته لحاجة اجتماعية مستجدة . وهكذا ترى في النموذج صورة العصر بمشكلاته وهمومه وآماله ، كما ترى فيه تعبيرا عن موقف إنساني أصيل .

والنموذج الرومنسي في الشعر العربي يتوافق مع النهضة العربية التي بدأت تتحدد معالمها منذ أوائل هذا القرن . نعم بدأ « التحديث » في شتى جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية قبل ذلك بقرن أو أكثر على يدي محمد علي في مصر ، والأميرين فخر الدين المعنى وبشير الشهابي في لبنان ، ولكنه كان تحديثا مفروضا من فوق ، ومرتبطا بتحديث نظم الادارة والجيش كما كانت الحال في قاعدة الدولة العلية نفسها . ولكن فشل النظم الاستبدادية في تحقيق النهضة المرجوة واستمرارها حفز الطبقات الشعبية الى مواصلة السعي . وهكذا وجد مناخ سياسي يطالب بـ « الشورى » ، و « الدستور » ، ومناخ اجتماعي تتصدره طبقة الاعيان تلوذ بها فئات الشعب الأقل حظا ، ومناخ فكري يدعو الى حرية الفكر التي تمثلت آنذاك في انشاء جامعة عربية . وليس هذا مجال القول المفصل عن التطورات السياسية والاجتماعية - حتى ولا الفكرية - في العالم العربي ، وانما نكتفي من ذلك بما يعيننا على رسم النموذج الرومنسي العربي ، او جانب منه ، وهو ذلك الذي يتصل بالوعي ، على أن نعود الى الجانب التعبيري في فقرة تالية .

فلنكتف بإبراز مجموعة من الظواهر المتميزة لهذا الوعي : لقد كانت المهمة التي اضطلع بها الشعر بقياداته ، بعد فشل الدولة المستبدة ، تبدو مهمة مستحيلة . ولكن « لاحياة مع اليأس ولايأس مع الحياة » - هكذا قال الزعيم المصري الشاب مصطفى كامل . وهذا الشعار لايمكن أن ينطلق الا من فكر رومنسي فمعناه : « دعونا من هذه الحسابات الكئيبة التي لاتبشر بأي نجاح ، لاتسمحوا لصوت « العقل » و « الواقعية » أن يقتل في نفوسكم الأمل ، آمنوا بـ « الحياة » في داخلكم ، فالحياة لايقف في سبيلها شيء ، حتى ولا العقل ، وهي لذلك لاتعرف اليأس . »

كان الاستعمار الأوروبي آنذاك في قمة عنفوانه . واذا كان قد تسلل الى العالم العربي بأسلوب الخداع ، فقد أقام سلطة ودعمها بلغة المدفع والبارود ، ولم تكن الشعوب العربية قادرة على ان تواجه هذه القوة بمثلها ، ولكنها كانت مؤمنة بحقها وبأن « الحق فوق القوة » كما قال الزعيم الشيخ سعد زغلول . وقد رددت الشعوب العربية - ولاتزال تردد - قول الشاعر التونسي أبي القاسم الشابي :

اذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القدر

هذا المناخ الفكري والعاطفي هو الذي جعل « الخيال » كلمة محورية في النموذج الرومنسي العربي ، كما أنها محورية في الأدب الرومنسي عموما . ويبقى اختلاف الظروف والثقافات بعد ذلك مؤديا الى اختلاف الخاصة في كل

حركة رومنسية بعينها.(١) فالنموذج العربي تلا النموذج الكلاسي (الاحيائي) بغير ضجة ولاعنف. على سبيل المثال تحول شوقي من شاعر البلاط الى شاعر تمثيلي تعرض مسرحياته على الشعب وتعبر عن أحاسيس الشعب وآماله. وحتى شعر المناسبات عنده لم يعد تهنئة أو تعزية أو رثاء تساق لولي الأمر أو من يلوذون به من ذوي الجاه، بل اصبح يقال في المناسبات الوطنية أو القومية الكبرى. على أن الفرقة بين المذهب الكلاسي والمذهب الرومنسي ظهرت على المستوى النظري ـ بوضوح كاف في مقدمات الدواوين الأولى لجماعة الديوان، وكتاب «الديوان» نفسه، وفي مقالات ميخائيل نعيمة النقدية التي جمعها في «الغربال». وفيها تقرير لأهم خصائص مذهبهم الجمالي، وفيها كذلك هجوم شديد على شعر المناسبات، هجوم لا يمكن فهم حقيقته الا اذا ربطناه بدعوة أخرى من دعواتهم التي ميزت الوعي الرومنسي في كل زمان ومكان، أعني القول بأن منزلة الشاعر في قومه هي منزلة النبي أو الرائي ـ فكيف يتفق ذلك مع صورة الشاعر الذي يعيش ذيلا لأمير أو كبير، ويسخر عبقريته ـ وهي المنحة التي منحها الله اياه ـ لخدمة ذلك الأمير او الكبير، كلما حل أو ارتحل، صام أو أفطر، تزوج له نجل، أو مات له عزيز؟ ١ ـ ٢

والمتتبع لتطور الوعي الرومنسي العربي قد يلاحظ ان ذلك الوعي بدأ أولا مشبعا بالتشاؤم، ثم تحول الى غناء للحياة، وتمجيد للشعر، صفو الحياة الحقة (وان لم يزايله روح القلق والتطلع الى المجهول)، وانتهى الى نوع من الانغلاق على نفسه، اتخذ عند بعض الشعراء الرومنسيين صورة «المذهب الفني»، وعند آخرين صورة تقرب من التصوف «الذهني». وكان ذلك إيذانا بانكسار النموذج حين الطفأت ثقة الشاعر في قدرة الخيال والشعر على اختراق الحجب، واجتلاء الحقيقة.

إن الكآبة الشفيفة التي تسري في مشاهد المساء والخريف، ويوحي بها الظلام والليل، وحتى الموت والقبور، سمة من سمات الرومنسية بوجه عام، لأن قبضة «الواقع» الكريهة تتراخى على النفس الأسيانة فتشعر بما يشبه الانعتاق: ولكن اليأس المرير والشك الأسود نغمتان ناشزتان في السلم الرومنسي، ونحن نصادفهما في غير قليل من الشعر الرومنسي العربي في طوره الأول، مثل قصيدة عبد الرحمن شكري «حلم بالبعث»:

رأيت في النوم أني رهن مظلمة ... من المقابر ميتا حوله رمم

صورة قطيعة، ربما لعلته رغم صياغتها الكلاسية، لان يكون واحدا من اسلاف السيريالية. ولكن السيريالية نفسها لاتعبر بمثل هذا الوضوح وهذه القسوة عن كره الحياة والأحياء:

ناء عن الناس لاصوت فيزعجني ... ولاطموح ولاحلم ولاكلم
مطهر من عيوب العيش قاطبة ... فليس يطرقني هم ولا ألم
ولست أشقى لأمر لست أعرفه ... ولست أسعى لعيش شأنه العدم
فلا بكاء ولاضحك ولا أمل ... ولاضمير ولا يأس ولاندم
والموت أطهر من خبث الحياة وان ... راعت مظاهره: الأجداث والظلم

---

(١) من الأشكال المختلفة للرومنسية، انظر مقالة: 'Romanticism' in Princeton Encyclopaedia of Poetry & Poetics

ان خيال الشاعر يختار العدم المطلق على الحياة لما فيها من شرور ، وهذه السعادة القريبة في العدم يمكن ان تلحقه بفيلسوف كأبي العلاء المعري ، ولو أن امكان الشعور بها ـ وقد توسل له بالحلم ـ يلحقه بالسيرياليين ، وهو على كل حال يقحمنا الحس الرومنسي بافراطه في التشاؤم . على أنه يوغل في السخرية أكثر حين يعرض منظر البعث :

مرت على قرون لست أحفظها ... عدا كأنْ مر بي الآباد والقدم
حتى بعثت على نفخ الملائك في ... أبواقهم وتنادت تلكم الرمم
وقام حولي من الأموات زعنفة ... هوجاء كالسيل جم بجه عرم
فذاك يبحث عن عين له فقدت ... وتلك تعوزها الأصداغ واللمم
وذاك يمشي على رجل بلا قدم ... وذاك غضبان لاساق ولاقدم
ورب غاصب رأس ليس صاحبه ... وصاحب الرأس يبكيه ويختصم

هذا هو البعث اذن ؟ ومادام البعث « حياة » مستأنفة فلا بد ان تصاحبه كل شرور الحياة . الموت ؟ الموت هو النعيم المقيم ، وتلك هي الحكمة التي يختم بها الشاعر جملة المقطع .

قد مت مامت في خير وفي دعة ... وقد بعثت فهانا يقع الندم

وتأمل قوله « مت مامت » وقلبه للتعبير الجاري « عشت ما عشت » ولكن لابد بعد ذلك من اعتذار واستغفار ، ومنها يتبين أن الشاعر قد تعمد ان يفجأ قارئه ويخطئ به :

أستغفر الله من لغو ومن عبث ... ومن جناية ما تأتي به الكلم !

وتفضيل الموت على الحياة نغمة شائعة لدى الرومنسيين العرب الأوائل . نصادفها في قصائد مثل « المنتحر » و « بين المهد واللحد » لفوزي المعلوف ، و « المعري وابنه » و « حانوت القيود » للعقاد . ولعلها سمة من سمات الفورة الرومنسية الأولى ، ميزتها عن الارهاصات الباكرة للرومنسية لدى شوقي وحافظ وعلى الخصوص ـ مطران . واذا وجدنا هذه السمة مختفية أو شبه مختفية من شعر جبران المنثور والمنظوم فما ذلك الا لأن جبران لبس مسوح الأنبياء منذ إنتاجه المبكر . ومن نقائض الرومنسية ـ وهي كثيرة ـ ان النزعة الايمانية ـ التنبؤية أحيانا ، والصوفية أحيانا أخرى ـ تقابلها ، وربما الحدت بها ، نزعة شكية غالية ، كما أن تمجيد الحياة بقواها الغامضة ـ في إنكار للعقل العملي ـ ربما انقلب كرها للحياة وتفضيلا للموت . ولعل من أسباب غلبة التشاؤم في المرحلة الأولى للرومنسية العربية أن هذه الحركة لم تكن ثورة على الكلاسية بقدر ماكانت استمرارا لها ، كما ألمعنا من قبل . والكلاسية العربية ـ مثل نظائرها في الآداب الأخرى ـ تركن الى العقل في استنباط المعاني . يضاف الى ذلك تأثير المعري القوي في الشعراء العرب المعاصرين . والملاحظ أن اقتران قوة العقل بقوة الوجدان كثيرا ما يولد التشاؤم . على أن وضوح التعبير ـ وهو سمة أخرى من سمات الكلاسية ـ جعل التشاؤم يبدو صريحا في أعمال هؤلاء الرومنسيين الأول ، حتى ان العقاد ليوجزه في هذه الأشطر الخمسة التي عنونها بكلمة « سيان » :

ياشمس ما ضرك لو لم تشرقي   يا روض ما ضرك لو لم تعبق
ياقلب ما ضرك لو لم تخفق   سيان في هذا الوجود الأحمق

من كان مخلوقا ومن لم يخلق

لذلك تستحق «حلم بالبعث» لعبد الرحمن شكري وقفة خاصة من النقد ، فانها تعبر ـ داخل إطارها التقليدي ـ عن الصراع الرومنسي في أقسى حالاته . ومثلها مطولة العقاد «ترجمة شيطان» ، وان اختلفت التجربة الشعرية في القصيدتين . فهي عند شكري صراع غريزتي الحياة والموت ، وعند العقاد صراع الايمان والكفر . وموضوع العقاد أصعب تناولا ، ولذلك فرض قالب القصيدة الطويلة نفسه ، بما فيه من قصص وتعليق وحوار . فاذا كنا مع «حلم بالبعث» بصدد فكاهة مرة ، فاننا مع «ترجمة شيطان» أمام ملحمة معكوسة ، (mock epic) يمتزج فيها القالب الكلاسي بتصيد الفكاهات اللاذعة ، كما نرى عند الشاعر الكلاسي الانجليزي بوب الذي اشتهر بهذا النوع ، ويضاف الى ذلك ـ عند العقاد ـ الخيال الرومنسي الذي تغلب عليه السوداوية . ولم يقع في أيدينا حتى اليوم نقد جيد لهذه القصيدة التي نعدها فريدة في الشعر العربي قديمه وحديثه . [1] ولعل النقاد تحاموها قبل كل شيء لموضوعها الشائك ، ثم لغرابة لغتها المبطنة بالسخرية ، والتي تتفاوت بين الالتماع الخاطف كالبرق تارة والتلعثم الذي يدل على اضطراب الفكر تارة أخرى (وستحدث عن مشكلة التعبير عند الرومنسيين في فقرة تالية) . انظر الى رهافة السخرية في هذه الأبيات :

خلقة شاء لها الله الكنود   وأبى منها وفاء الشاكر
قدر السوء لها قبل الوجود   وتعالى من عليم قادر
قال كوني محنة للأبرياء   فأطاعت ، ياها من فاجرة !

...   ...

ألف جيل بعد جيل غبرت   صاحب الآباء فيها والبنين
ورأى منها فنونا ورأت   منه في صحبته أيُّ فنون
فاشتهى الخمر ورنات المثالي   وأحب الغيد عذري الهوى
لُعبا يلهو آنساً بعد آن   نُهلا منهن ينعشن القوى

...   ...

نزل الشيطان من جنته   منزلا يرضى به الفن الجميل
ومشى فاختار في مشيته   هضبة عند مصب السلسبيل . . .
كملت زينتها من كل فن   وكساها الزهر ولدانٌ وحور
وعلى أحراشها الطير تغنى   يا كريم ، يا حليم ، يا غفور

(١) يجد مندور ظرفات في «ترجمة شيطان» لا تعوزها دقة الفهم ، وإن أعوزها العاطف (الشعر المصري بعد شوقي ـ الحلقة الأولى ـ معهد الدراسات العربية العالية ـ القاهرة ، ١٩٥٥م ، ص ٥٨ ـ ٦١) .

وحواليها على رحب المدى   زمر الأملاك من خلف زمر
كلما راح عليهـا أو غـدا   شيعتـه بنشيـد مبتكـر
وتفيض الوصف لولا أننـا   نصف الدار لكم يا داخليها
فاصبروا فالصبر مفتاح المنى   واسمعوا كيف غوى الشيطان فيها

٣ - ١

حين نصف « النموذج الرومنسي » في جانبيه الشعوري والتعبيري لا نحاول أن نقدم « تأريخا » للحركة الرومنسية في الشعر العربي ، ولا نلتزم بالتوقف عند أعلامها البارزين . فمفهوم « النموذج » بما ينطوي عليه من مدلول اجتماعي وتجريد ضروري يجعل للتاريخ والشخصيات مكانا على هامش البحث فحسب . وسنظل متمسكين بهذه الخطة ونحن نعرض للتحول الذي أصاب النموذج الرومنسي في الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، حين انتقلت « قيادة » الحركة الرومنسية من الشعراء المهجريين وشعراء الديوان إلى جماعة أبولو . فهمنا لا يزال منصبا على « النموذج » الشعري نفسه لا على « الأدوار » التي قام بها أشخاص معينون لإبرازه ، وعلى التحول الذي أصاب النموذج ، والعوامل الاجتماعية التي ساعدت على ذلك ، لا على الوقائع في ذاتها . وسنستمد معظم شواهدنا من شاعرين ينسبان الى مدرسة أبولو (لا نحاول تحقيق صحة هذه التسمية) وهما علي محمود طه وأبو القاسم الشابي ، لا لأنهما يتقدمان على غيرهما في تقويمنا الفني - فلسنا هنا بصدد ذلك - بل لأنهما يمثلان نموذجين شعريين متعارضين ، ولأن هذين النموذجين يستقطبان الحركة الرومنسية في تلك الفترة ، ثم لأنهما مهدا للتطور الذي انتهى اليه النموذج الرومنسي في مرحلته الثالثة والأخيرة .

لقد تحولت الرومنسية ، تدريجيا ، من التأمل الفلسفي في الحياة الانسانية الى الانغماس في المشاعر الذاتية ، ومن الانحراف نحو التشاؤم والشك الى السبح مع الأحلام ، ومن إدانة قبح العالم الى بناء عالم خيالي ، عالم « الحب والجمال » ، أو عالم « المجد والخلود » . كان النموذج الرومنسي في هذه المرحلة يعني حالة شبيهة بالسكر ، سواء أسكر الشاعر بخمر الخيام أم بخمر ابن الفارض أم بخمر الحب وحدها :

قد سكرنا بحبنا واكتفينا   يا مدير الكئوس فاصرف كئوسك

هكذا يقول الشابي . وليس غريبا أن يسكر المرء بالحب . ولكن ما الذي يجعل سكان وادي النيل جميعا سكارى ، في شعر محمود حسن إسماعيل الذي يتغنى به عبدالوهاب ، إلا أن يكون « السكر » قد أصبح مرادفا للوجود عند الرومنسيين ؟ بناء على ذلك ، تكون للسكر معان كثيرة :

يقول علي محمود طه في كلمات قدم بها لقصيدته « كأس الخيام »

« والخيام من أولئك الشعراء الذين حاولوا اكتناه أسرار الكون ، واستشراف المجهول بالقلب المشبوب ، والحس المرهف ، والروح الطامح المتوثب ، والخيال المرح المتفلسف ، والعقل الذكي المتأمل ، ولكن القصور الانساني رده عن بلوغ متمناه ، فأشعره بالألم ، وأورثه الحسرة ، فاندفع الى نشدان المتعة في الخمر والمرأة ، ليتسلى بهما عن عجزه ويأسه . »

إلى أي حد تعبر هذه الكلمات عن موقف علي طه نفسه ، أو عن « نموذج » رومنسي كان سائدا في الحقبة التي نتحدث عنها ؟ يقول علي طه في القصيدة نفسها مخاطبا الخيام :

نبي الأنخاب من تهوى وأمسى ... مثلما أمسيت يستسقي الغماما
واشتكت رقته في الأرض يبسا ... وغدا الإبريق والكأس حطاما
لا ، فما زالا ، وما زال الحبيبُ ... أيها المنعم بالحب الوجودا
إن من غنيت بالأمس القريب ... منحته ربة الشعر الخلودا
مر بي طيفكما ذات مساء ... وأنا ما بين أحلامي وكأسي
استبدت بي أطياف الخفاء ... وتغربت عن الدنيا بنفسي
صحت بالليل الى أن أشفقا ... فليقف نجمك وليأنَ السحر
جدد العشاق فيك الملتقى ... وحلا الهمس على ضوء القمر
فاوصلا بين ضياء وظلام ... حانة الأقدار والليل القديم
مجلسا يعنو به روح الغرام ... كل نجم فيه ساق ونديم
واتهلا من سلسل النور المذاب ... خمرة ليس لها من عاصر
قنع الصوفي منها بالحباب ... وهي تملأ كأس الشاعر
فارو بالشاعر عن إشراقها ... إنما تكشف عن سوره وصفاءه
كيف طالعت على آفاقها ... روعة الغيب وأسرار السماء ؟

فهذه الأبيات تقول غير ما تقوله المقدمة . تقول المقدمة إن الخمر والمرأة تُنشَدان للمتعة ، والتسلي عن العجز واليأس من بلوغ أسرار الوجود . وتقول الأبيات إنهما سبيل الخلود ، وان وراءهما نورا يطالع الشاعر على إشراقة روعة الغيب وأسرار السماء . بل إنه يقارن هذا الكشف الشعري بالكشف الصوفي ، فلا يرى في هذا الأخير الا حبابا يطفو على الكأس التي ينهل بها الشاعر .

هذا هو النموذج الذي غلب على الرومنسية العربية في طورها الثاني ، وهو وثيق الارتباط بالرومنسية الغربية ، حتى ليوشك أن يكون صورة منها . (ولا بأس إذن عممنا الكلام على الرومنسية الغربية في هذا المقام) . وقد كان الأخذ عن الثقافة الغربية سمة مبكرة من سمات النهضة الأدبية العربية ، وهذا فصل معروف في تاريخ الأدب العربي الحديث . ولكننا نشهد لدى هذا الجيل - بالذات - من الرومنسيين العرب ظاهرتين جديدتين : إقبال الشعراء على نظم ترجمات لقصائد من الشعر الغنائي الأوربي ، بعد أن كان اهتمام المترجين منصرفا الى الأدب القصصي والتمثيل . أما الظاهرة الثانية فكانت جديدة كل الجدة ، وهيأت مسلكا مهما آخر من مسالك التأثير : تلك هي استلهام فني الموسيقى والتصوير (الغربيين) في نظم عدد آخر من القصائد . وكانوا يختارون نماذجهم عادة - في الشعر والفن والموسيقى - من المدرسة الرومنسية ، هكذا اتسع المجرى المتحدر من الغرب ، حاملا الأفكار

الرومنسية ، ولو أن هذه الأفكار نفسها كانت قد أصبحت عند القوم تاريخا مطويا ، وكان شعراؤهم قد أقبلوا على عهد جديد من التجريب والاكتشاف .

ولا شك أن علي طه صنع في داخله نموذجه الرومنسي الخاص ، وكانت له تناقضاته الخاصة أيضا . ولكنه كان بطبيعته ميالا الى طيب العيش ، لا يصبر على المغامرات الذهنية الخطرة ، ولا يطيق أن يبقى نهبا للصراع بين قوى الخير والشر ، فسوّى لنفسه ملجأ في الحياة والشعر أقرب الى وثنية اليونان [٦] ، يسعى الى متعة الروح من خلال إرواء الجسد . وترك لمعاصره اللبناني إلياس أبو شبكة (صاحب « أفاعي الفردوس ») الدخول في جحيم الشهوة قبل الظفر بالنعيم المقيم .

ومما يجدر ملاحظته أن الأساطير اليونانية بدأت تدخل في الأدب العربي ، ولا سيما الشعر ، بشيء من الكثافة في تلك الفترة نفسها ، حتى بدت أشبه ببدعة من بدع العصر (ولو أن التعريف بأساطير اليونان بدأ قبل قرن تقريبا على يدي رفاعة الطهطاوي) . وتولى دريني خشبة عرض « أساطير الحب والجمال عند الإغريق » على صفحات مجلتي « الرسالة » و « الثقافة » في صياغة أدبية استهوت جمهور المثقفين . ولم يقتصر استخدام الأساطير اليونانية في الشعر على جيل علي طه ، فقد نظم العقاد ، في هذه الفترة نفسها ، أسطورة إكاروس ، وجرى على آثاره الشاعر الحجازي محمد حسن العواد في عدد من القصائد .

ولكن إدخال أساطير اليونان في الشعر ، أو نظم قصائد كاملة حول بعضها ، لم يكن يعني لدى معظم الشعراء كل ما عناه لعلي طه من اتخاذ « الوثنية اليونانية » مذهبا في الشعر ومسلكا في الحياة . ولعل قصيدة « حانة الشعراء » تمثل إعلانا لهذا المذهب الذي استقر عليه بعد تردد لم يطل . ألم يسم نفسه ، منذ ديوانه الأول ، « شاعر الحب والجمال » ؟

يفتتح قصيدته بهذا الوصف :

هي حـانـة شتى عجـائبهـا ... مفـروشـة بـالـزهـر والقصب
في قـلـة بـاتت تـداعبهـا ... أنفـاس ليل مقمـر السحب
وزهت بمصبـاح جـوانبهـا ... صافي الزجاجة راقص اللهب

الى هنا يمكن أن تكون حانة ترابية . ولكن الشاعر الرومنسي يستنجد بأساطير اليونان لينقل حانته الى عالم « الجمال والمثال » الذي يحيل الواقع حلما :

---

(٦) « الوثنية الإغريقية » وصف استخدمته نازك الملائكة [illegible] على محمود طه الشعرية بعد ديوانه الأول « الملاح التائه » ، ولكنها لمحته بقوة واعتبرته ظاهرة فقط ، « محاضرات في شعر علي محمود طه » . معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٢٧٧ .

وانظر أيضا قصيدة علي محمود طه « خمر الأفق » .

باخوس فيها وهو صاحبها ... لم يخلُ حين أطل من عجب
قد طنها ، والسحر قالبها ... شيدت من الياقوت والذهب
... ...
أو تلك حانته ؟ فواعجبا ! ... أم ضنع أحلام وأهـواء
ومن الخيال أهلّ واقتربا ؟ ... « فينوس » خارجـة من المـاء !

ان علي محمود طه لا « يصف » الحانة وروادها ، ولكنه يصور « حالة » من النشوة الناعمة ، حتى يبدو وكأنه أفرغ الحلم على الواقع ، أو أذاب الواقع في جو الحلم . ففينوس أقبلت في موكب يميل من سحر وإغراء ، موكب من الفتية والصبايا ، كل فتى « متعلق بذراع حسناء » (لماذا ليس العكس ؟)

جلسوا نشاوى مثلما قعدوا ... يترقبون منافذ البـاب
يتهامسون وهمسهم نغم ... يسري على رنات أكـواب
إن تسأل الخمار قال هم ... عطاش فن ، أهل آداب

وينطق الحلم بمزج الشاعر الماضي بالحاضر :

لولا دخان التبغ خلتهم ... أنصاف آلهة وأربـاب

وبتفصيل أكثر يعطيك هذه الصورة : (كما في التماثيل اليونانية)

من كل مرسل شعره حَلَقا ... وكأنها قطع من الحلـك
غليونه يستشرف الأفقـا ... ويكاد يخرق قبة الفلـك
أسى يبعثر حوله ورقـا ... وكأنه في وسط معترك
فاذا أتاه وحيه انطلقـا ... يجري اليراع بكف مرتبـك
ويقول شعرا كيفما اتفقـا ... يغري ذوات الثكل بالضحـك

لا بد أن يتوقف القارىء أمام هذه الصور ، ويعيد النظر في الصور السابقة فقد لاح له أن الشاعر يسخر من هذه الطائفة ، من الشعراء رهط فينوس ، ربة الجمال ! ولم يكن القارىء يتوقع ذلك .

ولكن ثمة مفاجأة يطلقها المقطعان الأخيران من القصيدة ، ولعل الشاعر مهد لها فيا سبق حين قال : « يترقبون منافذ الباب » :

وتلفتوا لما بدا شبح ... فتانة دلفت من البـاب
سمراء بالأزهـار تتشح ... ألقت غلالتها بإعجـاب

ومشت ترقصهم فيا لمحوا … الا خـطى روح وأعصـاب
وسرى بسرٍّ رحيقـه القـدح … في صوت شاجي اللحن مطراب
وشدا بجو الحانة الفرح … لإلهـة فرت من الغـاب
هي رقصة وكأنها حلـم … واذا بفينوس تمد يـدا
الكأس فيها وهي تضطرم … فتلب يهز نداؤه الأبـدا
زنجية في الفن تحتكم ؟ … قد ضاع فن الخالدين سدى !
فأجابت السمراء تبتسم : … الفن روحا كان أم جسدا ؟
يا أيها الشعـراء ويحكم … الليل ولى والنهـار بـدا !

فهذه إلهة أخرى لم تهبط من الأولمب ولم تخلق من زبد البحر بل فرت من الغاب : إلهة مفعمة بالحيوية ، معجبة بجسدها ، ترقص وترقص الحاضرين ، وتملأ فينوس ، إلهة الجمال العلوي المثالي ، بالغيظ واليأس . والسمراء ، إلهة الغاب ، تتساءل : أكان الفن روحا أم جسدا ؟ وهي تمثل أولئك الشعراء الناعسين الحاسبين المصقولين ، فقد انتهى الليل وطلع النهار . لعل الشاعر ، الذي كان له إلمام بالآداب الأوروبية ، قد قرأ أو سمع عن تفرقة نيتشة المشهورة بين المزاج الأبولوني والمزاج الديونيزيوسي ، وربطه بين الأول والفن الكلاسي من ناحية ، وبين الثاني والفن الرومنسي من ناحية أخرى . وقد جعل طرفي النزاع إلهتين لا إلهين ، وصور نشوتين لا نشوة واحدة ، مزريا بنشوة الجمال المثالي الماديه ، ملمحا الى أنها لا تصلح فنا . وكأن اختياره واضحا . وربما تذكرنا جعله الليل مملكة لفينوس ، التي يحيط بها الشعراء وملهمهم دون أن يقتربوا منها ، وكأنها تشع عليهم بنورها فحسب ، بينما جعل إلهة الفن ، إلهة الغاب ، لا تزورهم الا آخر الليل ، فما تكاد تلهب فيهم حب الفن حتى تتلوهم بطلوع النهار . ولكننا نعرف أن « الليل » في قصائد علي طه الأولى ، مثل « غرفة الشاعر » و « كأس الخيام » كان مسرحا للتأملات والأحلام ، ولعله رمز بطلوع النهار الى انقضاء عهد الصبا والنشوة ، نشوة الجمال ونشوة الفن جميعا ، واقتراب الشيخوخة الباردة ، حين يضيء نور العقل ، وتظلم حانة الشعراء .(٧)

٤ ـ ١

أما الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي فإنه يختلف عن علي محمود طه وعمن ذكرناهم من قبل في أنه لم ينظم شيئا من أساطير اليونان ، ولم يرصع شعره بأسماء آلهتهم . وعندما نراجع ديوانه لا نجد الا عنوانين ـ أحدهما هامشي والآخر إضافي سمى فيهما إلهين من آلهة اليونان . العنوان الأول : « إلى عذارى أفروديت » ، وتحته قصيدتان متحدتان في الوزن والقافية والروح ، مختلفتان في المنحى والجو النفسي اختلافا بعيدا (ربما تذكرانا بقصيدتي ماتون « الطروب » و « الرزينة ») . أما القصيدة الأولى « الجمال المنشود » فساجية حالمة ، وأما الثانية « طريق الهاوية » فمعتكرة يتجاور فيها النور والظلمة أو يتصارعان . وليس في احدى القصيدتين على كل حال ، إشارة واحدة الى أسطورة أفروديت ، أو الى إحدى الأساطير الكثيرة التي نسجت حولها . وأما القصيدة الثانية فعنوانها الأصلي « نشيد

(٧) لأنور المعداوي تحليل جيد لهذه القصيدة خلقا للبحث الذي يسميه « الإعداد النفسي » . علي محمود طه الشاعر الإنسان . بغداد ، ١٩٦٥ ، ص ص ١٤٦ ـ ١٥٤ .

الجبار » ، وعنوانها الاضافي الذي عطف على الأول بأو : « هكذا غنى بروميثيوس » وليس فيها ، كسابقتيها ، إشارة الى أسطورة الإله سارق النار . إن الشاعر لا يتخذ من بروميثيوس قناعا ، على نحو ما نرى عند البياتي أو صلاح عبد الصبور ، فهو لا يغني بلسان بروميثيوس ، بل الأقرب الى الوصف الصحيح أن بروميثيوس يغني بلسان الشاعر . إنه يتحدى الأعداء رغم قيوده ورغم الداء الذي يفتك به . وقد يكون هذا هو الشبه الظاهر ، ولكن هناك شبها أعظم ، وهو أن كليهما حل الى البشر الفانين قبسا من الملأ الأعلى .

ولم يكن ذكر الشابي للإلهين الإغريقيين على سبيل التكثر ، ولكنه نعود أن يذيب قراءاته في شعوره ووجدانه ، وكان هذا مصدر قوته ، رغم أنه لم يعرف لغة أجنبية (معرفة تمكنه من القراءة بها على الأقل) بل كان اعتماده على الترجمات ، أو على ما يكتبه جبران وغيره ، ممن نهلوا من معين الآداب الأوربية .

وقد شملت قراءاته أساطير الغربيين ، ولا سيما اليونان ، ووراءه ما فيها من تشخيص لقوى الطبيعة ، التي كان يشعر وهو في أحضانها أنه قريب من الله الواحد الأحد . يقول في مذكراته :

إلى هذه الربى الجميلة ، والتلال الساحرة ، منذ ست سنوات قد كنت آتي منفردا بنفسي ، متتبعا هاتيك السبل الصغيرة بين المزارع ، وحاذرا أن أدوس زهرة يانعة أو أكسر غصنا بداعبه النسيم ، فقد كنت أشعر في أعماق قلبي أنني أرتكب خيانة كبرى حينما أقطف زهرة ناضرة أو غصنا رطيبا . .

ليكن ذلك جنونا أو فليكن هوسا . لا يهمني أي شيء يجب أن تسمى به تلك الحالة النفسية التي سيطرت على نفسي تلك الأيام . وإنما الذي أريد أن أقوله هو أن لبثت على مثل هذه الحال سنة كاملة ، لا أجسر خلالها على إزهاق أرواح الورود ، بل حسبي من كل ذلك أن تسر نفسي بمرآها الأنيق ، وأن أمتع نفسي بما تسبغه عليها من حياة .

فقد كنت أحس بروح علوية تجعلني أحس بوحدة الحياة في هذا الوجود وأشعر بأننا في هذه الدنيا ـ سواء في ذلك الزهرة الناضرة ، أو الموجة الزاهرة ، أو الغادة اللعوب ـ لسنا سوى آلات وترية تحركها يد واحدة فتحدث أنغاما مختلفة الرنات ، ولكنها متحدة المعاني . أو بعبارة أخرى أننا وحدة عالية تجيش بأمواج الحياة ، وإن اختلفت فينا قوالب هذا الوجود .(٨)

وفي محاضرته : « الخيال الشعري عند العرب » يقول عن أساطير اليونان :

وهكذا كانت آلهة اليونان وأساطيرهم عنها : آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال ، فكل إلهة رمز لفكرة أو عاطفة أو قوة من قوات الوجود ، وكل أسطورة صورة شيقة من صور الشعر يقرؤها الباحثون فيحسون أنها صادرة عن مخيلة قوية وإحساس فياض يشمل العالم ويحس بأدق أنباض الحياة .

---

(٨) مذكراته . الدار التونسية للنشر ، ١٩٦٦ . ص ص ٢٠ ـ ٢١ .

فكما أنهم قد جعلوا للحب إلها وللجمال إلهة ، فكذلك جعلوا للحكمة إلهة وللشعر والموسيقى إلها ولغير هذه من المعاني العميقة ومظاهر الكون الرائعة أرواحا وحياة تحس وتشعر ، بحيث كانوا ينظرون إلى الوجود من خلال أساطيرهم نظرة فنية تحس بتيار الحياة يتدفق في كل شيء ويستجيش في كل موجود .(٩)

٥ - ١

فأبو القاسم الشابي وعلي محمود طه يختلفان في شعرهما كما يختلفان في سيرة حياتهما اختلافا بعيدا ، ولكن هذا الاختلاف لا يخرج أحدهما عن حدود المذهب الرومنسي في صورته المكتملة . قل انهما نموذجان رومنسيان إن شئت ، لا نموذج واحد ، ولكن الفرق بينهما يظل فرقا لا في طبيعة الصراع الرومنسي ، صراع الجسد والروح ، بل في طريقة السيطرة عليه . فهذا الصراع الذي يبدو في قمة حدته وتوهجه عند إلياس أبو شبكة يهدأ عندهما نسبيا ، ويثمن ، وهو انحياز كل واحد منهما الى أحد الجانبين ، انحيازا يتيح لأحدهما أن يتخصص في إبراز مفاتن الجسد وللآخر أن يقيم في فؤاده معبدا « للجمال » . ومع ذلك فهما مشتركان في كل ما هو جوهري في الرومنسية . فكلاهما يعشق الحياة : « ان سحر الحياة خالد لا يزول » ، هكذا يقول الشابي وهو يشعر بدنو الموت . ويقول في قصيدته « الاعتراف » مخاطبا روح أبيه (وقد مات وأبو القاسم شاب ناضج في العشرين من عمره ، ومات أبو القاسم نفسه بعد أبيه بخمس سنين ، فهذه القصيدة من أواخر ما نظم) :

ما كنت أحسب بعد موتك يا أبي	ومشاعري عمياء بالأحزان
أني سأظمأ للحياة واحتسي	من نهرها المتوهج النشوان
وأعود للدنيا بقلب خافق	للحب والأفراح والألحان
ولكل مافي الكون من صور المنى	وغرائب الأهواء والأشجان
حتى تحركت السنون وأقبلت	فتن الحياة بسحرها الفتان
فإذا أنا مازلت طفلا مولعا	بتعقب الأضواء والألوان
واذا التشاؤم بالحياة ورفضها	ضرب من الهذيان والبهتان
إن ابن آدم في قرارة نفسه	عبد الحياة الصادق الإيمان

ولا أحسب قارئا يتصور أن ما سميناه « عشق الحياة » يعني التفاؤل السانج أو غير السانج (فهناك تفاؤل غير سانج مصدره إما سكينة النفس كما عند ميخائيل نعيمة وإما عمق الإحساس بالحاضر كما عند إيليا أبو ماضي) ، فنحن لا نفهم الشابي اذا وصفناه بالتفاؤل ، مهما يكن لونه . ان الشابي يقول مخاطبا القدر في قصيدة قريبة الزمن من السابقة (كما نرجح اعتمادا على ترتيب ديوانه) .

(٩) الخيال الشعري عند العرب . الشركة القومية للنشر والتوزيع ، تونس ، ١٩٦١ ، ص ٤٠ .

تمشي الى القدر المحتوم باكية طوائف الخلق والأشكال والصور
وأنت فوق الأسى والموت مبتسم ترنو الى الكون يبلى ثم يندثر

وهكذا نجد نبرة من التشاؤم القديم تتخلل الغناء الرومنسي للحياة وتجلو لنا الجانب الأول من الصورة : الجانب السوداوي الذي يخفي في داخله عشقا مؤلما للحياة .

أما علي محمود طه فإقباله النهم على متع الحياة أشهر من أن نستشهد له هنا بشيء من شعره .

وهذه الملاحظة تسلمنا الى سمة أخرى من السمات الجوهرية للرومنسية ، والمشتركة بين هذين النموذجين : وهي أن الصراع الداخلي يظل قائما في نفس الشاعر ، لا تشبعه لذات الجسد مهما أوغل فيها ولا تسكن روحه إلى عالم المثل مهما راضها على ذلك . أما علي محمود طه فقد استطاعت نازك الملائكة ، في سبيل تأكيد نزعته المثالية ، أن تلتقط من أشعاره في عهده « الوثني » ما يدل على أن تلك النزعة بقيت حية في نفسه . ولكننا نستشهد بقصيدة من ديوانه الأول ، يبدو الصراع فيها واضحا على الرغم من نهايتها العفيفة (التي تبدو لنا مقحمة عليها) . تلك هي قصيدة « مخدع مغنية » . يقول بعد وصف مفعم ببهجة الحواس :

دخلتْ بي إليه ذات مساء حيث لا ضجة ولا أشباح
لم تكن قبل بالرفيقين لكن هي طيفا تبيح مالا يباح
وجلسنا يقو السكون علينا ويزينا وجوهنا الصباح
هتفت بي: تراك من أنت ياصاح؟ فقلت العذب الملتاح
شاعر الحب والجمال ، فقالت ماعليه اذا أحب جناح
واحتوى رأسي الحزين ذراعا ها ومرت على جبيني راح
ورأت صفوة الأسى في شفاه أحرقتها الأنفاس والأقداح
فمضت في عتابها،كيف لم تد ر بما برحت بك الأتراح
إن أسأنا اليك فاليوم نجزيك بما ذقته رضى وسماح
ولتك الليلة التي جمعتنا فاغتنمها حتى يلوح الصباح !
قلت حسبي من الربيع شذاه ولعميقٌ زهره اللماح !
نحن طير الخيال، والحسن روض كلنا فيه بلبل صداح
فتبت في هواه منا قلوب وأصابت خلودها الأرواح !

ولم يكن التردد بين دوافع الجسد ونوازع الروح مقصورا على « شاعر الحب والجمال » ، بل هو عنصر مهم في ذلك النموذج الرومنسي الذي شاع في الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، ولم يبلغ بكوكبة الشعراء الرومنسيين المصريين ـ على الخصوص ـ حد الأزمة أو المأساة . فهذا صالح جودت يقول في إحدى قصائده الأولى وعنوانها « رسالة الحب » :

أحبك لا كالعشاق قبلي	أخاف على قلبك المرهف
ولا اللثم اني أخاف عليك	من النفس المحرق المتلف
ولكن أحبك كالوثني	وأزهد فيك وان تسرفي
وأحمل بين صحائف قلبي	رسالة حبك كالمصحف

ويقول من قصيدة أخرى في هذه المجموعة نفسها («الى طيف الشاعرة الحسناء») :

أسدل الليل على من عذلك	ستره الداجي ولوى لي ولك
كم شكوت الليل حتى ليلة	قلت فيها يادجى ما أجملك !
ليلة شاهدت فيها ساعدي	ضم جنبيك وثغري قبلك
أنت تنزيل من السحر على	عالم الشعر أبولو أنزلك
يا رسول الحسن ما أرواحنا	غير قربان يُهدى هيكلك

وإبراهيم ناجي، الذي يصفه العقاد بـ «شاعر الرقة العاطفية»[١٠]، ويكاد لذلك - يكون نموذجا قائما برأسه، يقول في إحدى قصائد «ليالي القاهرة»، وقد نظمها إبان الحرب العالمية الثانية :

ويا دار من أهوى عليك تحية	على أكرم الذكرى، على أشرف العهد
على الأمسيات الساحرات ومجلس	كريم الهوى، عف المآرب والقصد
تساقمنا فيه التاريخ مفسّر	على النجم والأفلاك ساروا الى الخلد
دموع يذوب الصخر منها فإن قضوا	فقد نقشوا الأسماء في الحجر الصلد
وسلنا عليهم إذ بكوا أو تعذبوا	فإن دموع البؤس من ثمن المجد

أين هذا المجلس بين حبيبين يمتعان روحيهما بقراءة أشعار المتيمين، من لقاء آخر يصفه الشاعر نفسه بعد سنوات قلائل (يؤرخ جامعو ديوانه هذه القصيدة الثانية بيناير ١٩٤٨) :

دنا الموعد والفرقة وكر للمواعيد
وجاءت ربة الحسن كمزمور لداود
... ...
وهذا الجسم يا ظمآن في دارك كم يغري
أطهرا تدعي اليوم ؟ فماذا نلت من طهر ؟
هنا الحلم الذي أبصرت في غفوة حرمانك

(١٠) عقوبة عبد ، طه ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص م

هنا الكأس التي تزري بما جمعت في حانك
هنا اللهب الذي جُسِّد في نهد وفي ساق
على مذبحه المعبود قدم طهرك الباقي

وقد جعل عنوان هذه القصيدة « في معبد الليل » . ولم يقل أحد إنه بدأ فصلا جديدا من حياته وشعره كما قيل عن علي محمود طه .

فاذا عدنا الى الشابي رأيناه في « طريق الهاوية » (تأمل هذا العنوان الميلو درامي !) وهي ثانية القصيدتين اللتين أهداهما إلى « عذارى أفروديت » ـ رأيناه وقد تملكه ما يشبه الفزع مما وراء الشفاه التي تبتسم كالورود والنهود التي تهتز كالزهور :

يا زهور الحياة للحب انتن (م)	ولكنه مخيف الورود
فسبيل الغرام جم المهاوي	وافر الهول مستراب الصعيد
رغم ما فيه من جمال وفن	عبقري ما إن له من مزيد
وأناشيد تسكر الملأ الأعلى	وتشجي جوانح الجلمود
وأريج يكاد يذهب بالألباب	ما بين غامض وشديد
وسبيل الحياة رحب وأنتن (م)	اللواتي نضرنه بالورود
إن أردتن أن يكون بهيجا	رائع السحر ذا جمال فريد
أو يشوك بدمي الفضيلة والحب(م)	ويقضي على بهاء الوجود
إن أردتن أن يكون شتيما	مظلم الأفق ميت التغريد

ومع ان هذين النموذجين ـ في النظر الى المرأة على الخصوص ـ رومنسيان أصيلان فيما نرى ، فان فيهما اثرا ظاهرا من البيئة العربية في الثلاثينيات ـ فقد كانت المرأة العربية ، التي شاركت سافرة ، لاول مرة في مظاهرات ١٩١٩ في مصر ، لاتزال تعيش خلف حجاب من التقاليد . فكان طبيعيا ، من ناحية ، ان يبحث الشاعر الذي وعى ذاته ، وتيقظت نوازعه ، عن المرأة في الصور البعيدة لبنات الافرنج في العواصم العربية . . . يلعبن التنس في متنزه البلفدير (الشابي) ، او يسرن خارجات من الكنيسة يوم الاحد (التجاني) ، الخ . . فان ساعدته ظروفه فليشد الرحال اليهن (رحلة الصيف في اوروبا ، علي محمود طه) . وستبقى المرأة بالنسبة اليه ، على كل حال ، لغزا أكثر مما هي في الحقيقة ، وستبقى ، رغم جاذبيتها الشديدة ، مصدرا للخوف ، وسيبقى الحاجز النفسي قائما بينهما ، حتى ليبدو التعهر ، في بعض الاحيان ، أصعب من التمسك بأهداب الفضيلة .

ثم ان تبلور هذين النموذجين كليهما ، في قالب يوناني ، امر له دلالته ايضا . ولا تقتصر هذه الدلالة على زيادة الاتصال بين الادب العربي والآداب الغربية ، كما اشرنا من قبل ، بل تطبع الجو الحضاري العام كله . فمن الناحية السياسية كانت العلاقة بين الاقطار العربية ودول الاستعمار ، آنذاك ، تنحو نحو المهادنة . ففي المشرق سادت صيغة المعاهدات ذوات الاستقلال المشروط ، وفي المغرب سادت صيغة الامتزاج ، او الادماج ، أي اشراك الشعوب التابعة اشراكا محدودا في تنظيمات الدول السائدة ، فكانه نوع من تبعية الأطراف للمركز . يضاف الى هذا

المناخ السياسي ان الفجوة الحضارية بين العالم العربي ـ في مجموعه ـ وبين الغرب لم تكن واسعة كما كانت من قبل (وذلك بفضل النهضة العربية التي بدأت تؤتي ثمارها) ولا كما اصبحت اليوم . ومن ثم فقد كان « التعلم من الغرب » مطلبا ممكنا من الناحية العملية ، كما كان سائغا من الناحية القومية . وإذا بحثنا عن استراتيجية مناسبة للتعلم من الغرب ، فهل ثمة ما هو اذكى من الاتجاه الى الاصول ، اي الى الاساتذة الذين اخذ عنهم الغربيون انفسهم ، وهم اليونان ؟ وهكذا تبنى طه حسين الدعوة الى دراسة اليونانية واللاتينية في الجامعة ، وفي الوقت نفسه وضع توفيق الحكيم امامه نموذج الادب التمثيلي اليوناني وهو يعمل جاهدا لاقامة صرح ادب تمثيلي عربي .

١ ـ ٦

كان الاستقطاب (لعلها كلمة مبالغ فيها) الذي اصاب ثنائية « الروح والجسد » إيذانا ببدوء الفورة الرومانسية . وهكذا اخذ النموذج في الضمور ، حتى لم يبق من مقوماته الا « الصنعة و الذاتية » . وبينما كانت الحرب تقترب من نهايتها ، وخلال السنوات التي اعقبتها مباشرة ، كانت العوامل الاجتماعية والثقافية تهيىء لتحول جديد في النموذج (او النموذجين) : اما النموذج الاول (الذي نحب ان نسميه النموذج الوثني ، وان لم نقصد بهذه التسمية معنى دينيا) فقد مال الى الصقل المفرط للشكل ، وكانت هذه هي ابرز صفاته ، اما من حيث الموضوع فقد عني بتصوير المرأة في شتى اوضاعها الجسدية والنفسية (وتخصص في ذلك نزار قباني حتى اشتهر بانه شاعر المرأة) . ففي تلك السنوات ـ كما يحدث دائما في اعقاب الحروب ـ اقبل الناس على المتع الجسدية ، وتحللوا من الاعراف الاجتماعية ، وساعد على ذلك ما كان يصل الى العالم العربي من اصداء الوجودية ، واعتقاد الكثرة من المنادين انها تعني ـ فيما تعنيه ـ التحرر من قوانين الاخلاق . فهذا العامل الزمني اتاح لنزار قباني ومن حاولوا النسج على منواله ـ وكان نزار انذاك شابا في اواسط العقد الثالث ، بينما كان علي محمود طه قد اخذ يطل الى شيخوخة مبكرة ـ ان يتناولوا موضوعات العشق الجنسي في شعورهم بجرأة لم يعرفها الشعر العربي الحديث في اي من عهوده السابقة . واذا تذكرنا ما قلناه عن النموذج في مقدمة هذا البحث ، خلصنا الى تقرير ان النموذج الذي طوره علي محمود طه ـ في هذا الضرب من الشعر الوجداني ـ بقي محتفظا بشكله و « طقوسه » لدى نزار قباني ، وان تغيرت مادته تغيرا محسوسا : فثمة فرق غير هين بين « شاعر الحب والجمال » الذي لم يكن يصف المرأة الا من الخارج ، و « شاعر المرأة » الذي حاول ان يتغلغل في مشاعرها : ولكن هذا الاختلاف لايحجب حقيقة أن النموذج في « القمر العاشق » او « راكبة الدراجة » يظل ماثلا في « من كوة المقهى » او « الى ساق » . ويمكن تعديد المقارنات .

وقد قدم نزار لديوانه الثاني « طفولة نهد » وقد صدر سنة ١٩٤٧ (قبل وفاة علي محمود طه بنحو عامين) بمقدمة شرح فيها مذهبه . وهو صورة من مذهب « الفن للفن » الذي عرفته الآداب الأوروبية في اعقاب المذهب الرومنسي ، ولكن غلب عليه الاسم الفرنسي « البرناسية » . ولم يكن في الحقيقة نقضا للرومنسية بل تاكيدا لبعض مبادئها ، وعلى راسها تقديس الشعر ، واستقلاله عن كل ضرب من ضروب المنفعة . ولعل اهم ما تميز به البرناسيون عن سابقيهم هو القول بان المتعة الخاصة التي يحدثها الشعر تنبع من خصائصه الشكلية لامن معانيه . وهم في هذا يلتقون مع الرمزيين الذين رأوا المجال الحقيقي للشعر في الايحاء بالمعاني الغامضة عن طريق الموسيقى والصور .

الى هنا لايضيف نزار شيئا الى ما يقوله انصار الفن للفن ، ولا يكاد يضيف شيئا الى آراء علي محمود طه حول الشعر وطريقة ممارسته له (اذا استثنينا قصائده القومية) ولكن نزارا يعلن بعد هذا آراء يخالف بها معظم القائلين

بتلك النظرية ، عائدا ـ في الحقيقة ـ الى حظيرة علي محمود طه الذي نجح ـ وبخصوصا حين تغنى محمد عبد الوهاب ببعض قصائده ـ في ان يحقق لشعره درجة من الذيوع لم تتح لسائر معاصريه . بل ان نزارا يرفع هذه الخاصية في شعر استاذه الى مستوى المذهب . فهو يقول في ختام مقدمته :

هذه الاحرف لم اكتبها لفئة خاصة من الناس ، ووضوا خيالهم على تذوق الشعر وهيأتهم ثقافاتهم لهذا . لا ، انني اكتب لاي (إنسان) مثلي يشترك معي في الانسانية ، وتوجد بين خلايا عقله خلية تهتز للعاطفة الصافية ، وللواحات المزروعة وراء مدى الظن .

اريد ان يكون الفن ملكا لكل الناس كالهواء وكالماء ، وكغناء العصافير يجب الا يحرم منها احد . [11]

وهذه عبارات على بساطتها يمكن ان تدل على اشياء مختلفة : يمكن ان تعني ان الشاعر الذي يأتي باسلوب جديد يريد قارئا لم يتدرب ذهنيا ونفسيا على قراءة الشعر القديم ، لان العادات العقلية التي تنتج عن مثل هذا التدريب تحول بينه وبين تقبل الاسلوب الجديد . ولهذا قال اليوت ايضا انه يفضل قارئا لاعهد له بالشعر . ولكن عبارات نزار يمكن ان يفهم منها ايضا ان الشاعر يجب الا يشق على قارئه ، بل يكفيه ان يتحسس طريقه الى تلك الخلية التي تهتز للعاطفة الصادقة من خلايا عقله . والدعوة الى سهولة الفن دعوة خطرة ، لأن الفن الجدير بهذا الاسم لايحقق متعته الخاصة الا بنوع من إعادة تنظيم المشاعر . وعمل كهذا لايتم بدون مجهود من المبدع والمتلقي معا .

والرياضية والرمزية كلتاهما تسعيان الى التعبير عن مشاعر يصعب التعبير عنها بالكلمات . ولهذا فان جمهورهما محدود . ولكن من الممكن ان يستغل شاعر بعض تقنياتها ـ ولا سيما في مجال الموسيقى ـ ليحدث في شعره نوعا من الجمال الظاهري الذي تقنع به غالبية القراء . وقد كانت « فلسفة » نزار عن « الشعر لكل الناس » تدفعه للسير في هذا السبيل . وهي التي ميزته عن معاصريه . إذ كان الفرق بينه وبين من سبقه من الرومنسيين ومن واكبه او تلاه من الواقعيين أنه غير مثقل بفلسفة اخرى ، وغير معني بصراع داخلي يحاول بواسطة الكلمات ان يبرزه من خفايا الشعور . (لايعرف عنه انه فكر في الكتابة للمسرح) . لهذا استطاع ان يحقق ما تمناه من ذيوع شعره بين عامة القراء ، وان كانت الفئة التي اثر فيها أعمق التأثير هي اولئك الشواب والشبان الذين يمكنهم شراء دواوينه . فقد كان يعطي قراءه ـ بالضبط ـ ما يرغبون فيه ويفكرون فيه . كان شعره العاطفي ضربا من المناوشة او المهارشة ، وكان شعره القومي ، كما سمى احدى قصائده « هوامش » او تعليقات لاتختلف عما يرددونه في احاديثهم الا بالقالب الشعري المنغم والمثير . وربما كان هذا ـ بالفعل ـ هو كل ما يريده نزار ، وكل ما يستطيع تحقيقه حسب اعتقاده .

اما النموذج الرومانسي الثاني ـ وهو ذلك الذي غلبت عليه المثالية ـ فقد دفعه محمود حسن إسماعيل نحو التصوف (الذهني) . وقد نشر ديوانه الأول « أغاني الكوخ » عندما كانت الرومنسية في قمة ازدهارها (١٩٣٥) . وكان الخط الجديد الذي أضافه الى النموذج الرومنسي هو تصوير بؤس الفلاح في صعيد مصر وسط سخاء الطبيعة . ولم يكن الموضوع نفسه جديدا كل الجدة ، فلشفيق المعلوف ـ مثلا ـ قصيدة صور فيها شقاء الفلاح اللبناني ايضا . ولكن صاحب « اغاني الكوخ » لم يصور مأساة الفلاح من الخارج بل عبر عنها كفلاح يملك وعي شاعر ، فتوارت

(١١) صالح جودت . ناجي ، حياته وشعره . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، المقدمة .

الشيبة « للمادة والروح » خلف الشيبة « الانسان والطبيعة » : الطبيعة حرة تمراح تمتلىء زهوا بالحياة وتصلي حمدا للخالق ، والانسان اسير الكوخ مع ثوره وحماره وكلبه ، لايعرف السعادة الا في الاحلام . ولكن يجمع بينهما التوجه الى الله . لعل وصف التناقض المادي بين ثراء الارض وفقر العاملين عليها كان ملهما لبعض الشعراء الواقعيين من بعد ، اما محمود حسن اسماعيل فقد اوغل في مشاعره الباطنية ، ونضج شعره في الاربعينيات بمرارة اليأس وسوء الظن ، فبعد انغام الحب المثالي الطاهر العفيف تسللت الى قيثارته نغمات اخرى تسمع فيها صراخ الجسد ، وان لم تلحقه باللذيين لانها تقترن دائمات بعذاب الشك ونوع من الاستسلام للقدر . فنسمعه يقول من قصيدته « ليل وريح وحب » :

سعير دمي يكفيك
تضرع والهاً يبكي
وجاء لنور عينيك
يلهب مرارة الشك
أذبيها ... أذبيني
. . . . . .
دمي ايامنا تجري
بما تهوى من الامر
فإن الطير لايدري
بخطو الصياد للوكر
فهاتي الحب واسقيني
على شفتيك انهار
محرمة والنار
وابريق وخمار
فمالك لاترويني ؟

ويعصف به الشك اكثر ، فلا يعرف نشوة سوى نشوة الجسد ، ولكنه لايزال يفكر في الله :

ظمئت الى الله يوما فلم   أجد خمرتي غير هذا الجسد

ويبدو ان عذابه الروحي كان اقسى من ان ينهيه بهذه الطريقة . وقصيدة « نهر النسيان » تعبير بالغ الغرابة عن هذا العذاب .. فقد شخص النسيان شيخا اقدم في الوجود من آدم ، وابقى من يوم الحشر نفسه ، ولا ندري ان كان « النسيان » نعمة او نقمة .

قال الليل ، فكم بدنياك صرعى   شربوا من يدي رحيق الحنان

ولكنه يقول ايضا :

مر بي آدم قديما فلوسا   ت اليه بطرف هذا البنان

فسقى قلبه من النهر كأسا — وتلاشى عن اعيني في ثوان
واذا بي اراه يمسك سر — الخلد في غير هدأة او توان

وكأن الشاعر يشير الى الآية الكريمة : « ولقد عهدنا الى آدم من قبل فنسي ولم نجد له عزما » . ولكن هذا النسيان ، وهو اصل بلاء البشرية كلها ، لا يتفق مع السلوان الذي يوعد به الشاعر . وكأنه انما صور النسيان بتلك الصور القبيحة ، والقوة الهائلة ، ليجعله طاغية آخر ، لا يملك الانسان الا ان يستسلم له ، شاء ام ابى ، كانت في ذلك سعادته ام كان فيه شقاؤه .

ثم يكون التطور الاخير اشبه بالبداية التي انطلق منها الشاعر . لقد عاد الى رحاب الله ، ولكنه لم يستطع ، في هدوء الشيخوخة ، ان يقدم التجربة الصوفية في توهجها الذي لايمكن التعبير عنه من خلال الصور ، بل قدمها - غالبا - في صورة تقريرية لاتختلف الا من حيث المصطلح عن اكثر الشعر الصوفي المأثور (وعلى رأسه تائية ابن الفارض المشهورة) . يقول محمود حسن اسماعيل في قصيدته نهر الحقيقة :

وجودي حقيقة
وذاتي حقيقة
واني على الارض طير يغني .. حقيقة
ونور الحقيقة سر الحياة وسر الامل
ومن لم يسر الى ضياء
سيمشي ويمشي
ولو داس حد الجبل
وشق الرياح بجن الخيال
ووهم المحال وحلم الازل
سيمشي ويمشي
ويلقي بعصاه اخيرا على ترهات الفشل !

لاتغرنك الاستعارات التي دعم بها الشاعر المعاني المجردة ، على طريقة الخطباء ، فان العبرة بالتجربة ذاتها ، وهي عقلية باردة .

هل نقول اذن إن (النموذج الرومنسي) قد انهار وتفتت ، عندما انتهى الى شعر جماهيري لايقدم رؤية جديدة ، أو شعر صوفي تقريري خال من نبض التجربة الذاتية ؟

لنعد الى فكرة « النموذج » نفسها . إن « النموذج » ، من حيث هو نتاج ثقافي جماعي ، يختلف عن « النزعة » التي هي ميل انساني . فالنزعة الرومنسية اصيلة في الانسان ، من حيث ان الانسان جسد وروح ، ومن حيث انه لايكف عن التساؤل عن معنى وجوده ، ومن حيث إن الوجدان يمثل القوة المحركة في حياته ، وإن الخيال يشكل

جانبا كبيرا من نشاطه العقلي ، ومن حيث إن ثمة ارتباطا بين بعض هذه العناصر وبعض ومن ثم فإن النزعة الرومنسية لابد أن تبقى موجودة بشكل أو بآخر . ولكن « النموذج » الرومنسي ، من حيث أنه شكل معين من أشكال الوعي ، يمكن ان يبقى مسيطرا خلال حقبة تاريخية معينة ، ويمكن ان يستمر كطقوس او مصطلح شعري مع تغير محتواه ، كما يمكن أن يتوارى أو يختفي اختفاء تاما ليحل محله شكل آخر من أشكال الوعي .

بناء على ذلك يمكننا القول إننا لم نعد نعيش في عصر الرومنسية ، وإن الذي نشهده من بقاياها لم يعد يحمل شيئا يستحق الذكر من خصائص النموذج الرومنسي . ولكننا لانكون قد فرغنا من امر الرومنسية حين نطوي الكلام عن نموذج الوعي الرومنسي ، أو نماذجه . فالتراث الذي يخلفه نموذج شعري ما للعصور التالية ليس الوعي ـ الذي يتغير بتغير الظروف ، ولا المصطلح الخاص ـ الذي يتبع الوعي ـ ولكنه اللغة الشعرية ، فهذه تند عبر النماذج والمصطلحات ، وتتغير طبقا لمنطق خاص بها .

١ ـ ٧

وفي أمر اللغة ، ينبغي أن نضع في اعتبارنا اختلاف المستويات . فالقضية التي أثيرت مرة بعد مرة ، ونسب اليها الحظ الأوفى من الاهمية في لغة الشعر ، وهي قضية الوزن والقافية ، هي في نظرنا أقل قيمة من العلاقة بين مفردات اللغة ، والعلاقة بين متطلبات اللغة القياسية في امتداد الجملة وإيقاعها ومتطلبات اللغة الشعرية في ذلك .

لقد كتب أمين الريحاني منذ أوائل هذا القرن شعرا منثورا . وواصل جبران خليل جبران ، وميخائيل نعيمة ، ومي زيادة هذا الضرب من الكتابة ، ومن الطريف أن المحافظين لم يأبهوا له كثيرا لأنهم عدوه ضربا من النثر ، ولم يبدأ النقاش الحاد حوله الا حين مارسته جماعة « شعر » في أوائل الستينيات تحت اسم « قصيدة النثر » وكانت الثورة على القافية سابقة للثورة على الوزن البيتي . فذهب ميخائيل نعيمة الى أن القافية ليست عنصرا ضروريا لموسيقى الشعر (وإن اعترف بالوزن) . وذهب العقاد إلى مثل هذا الرأي ، معلنا أن التجديد في الأوزان حق مشروع لشعراء المدرسة الحديثة . ثم ظهر شعر التفعيلة واشتد الخصام حوله وفتح الباب لدراسات كثيرة حول موسيقى الشعر ، إلا ان هذه الدراسات بقيت محصورة في دائرة الأوزان العروضية ، ولم يتسع مفهوم الايقاع ليشمل توزيع المعنى على الالفاظ ، مع أن احدى الحجج التي ساقها رواد التفعيلة كانت تتعلق بالمعنى .[١٢]

والذي نلاحظ أن التجديد الحقيقي في لغة الشعر بدأ من النسيج اللغوي ولم يبدأ من القالب العروضي للقصيدة . هذه الملاحظة تفسر لنا النجاح السريع الذي حققه « الشعر المنثور » والقصص الشعري (مثل قصص جبران) في التعبير عن الوعي الرومنسي الناشىء فقد كان التصرف في النسيج ميسورا اذا أهمل القالب . واغلب الظن أن الشعراء عانوا طويلا قبل أن يطوعوا اللغة الشعرية الرومنسية للنظم العروضي ، حتى توصلوا عن طريق المحاولة والخطأ ، ودون أن يكوّنوا نظرية واضحة عن ايقاع الشعر ، إلى لغة اكثر طواعية ولينا ، بحيث أمكنهم ان ينطلقوا في التعبير عن ذواتهم بحرية لاتتوفر للغة الشعرية الكلاسية .

---

(١٢) مقالة ميخائيل نعيمة في « الغربال » بعنوان « الزحافات و العلل » . مقدمة العقاد لديوان المازني ، الجزء الأول ، مقدمة نازك الملائكة لديوانها الثاني « شظايا ورماد » .

ولتوضيح ذلك نعيد القارىء الى قصيدة عبد الرحمن شكري « حلم بالبعث » ، وقد أوردنا معظم أبياتها . لقد نجح الشاعر في نظم قصيدة متسلسلة المعاني ، أي ان ثمة موضوعا واحدا ، له بداية ووسط ونهاية ، موزعا على ابيات القصيدة . وهذا أقصى ما يسمح به النظم الكلاسي من الترابط ، وهو يحقق مطلب الوحدة ، ولكنه لا يحقق مطلب التدفق الوجداني ، وهو السمة الاولى من سمات النموذج الشعري الرومنسي ، في جانب التعبير . لهذا لم يكن غريبا أن يبدو لنا الشاعر ، من منظور عصرنا ، وكأنه قفز فوق الرومنسية ليصبح تعبيره اقرب الى السيريالية الاكثر تركيزا ، لا اعني بذلك ان الشكل وحده قاد الشاعر نحو التعبير السيريالي ، بل ان اسلوبا معينا في الصياغة ناسب لونا من الشعور . وعلى العكس لم ينجح الشاعر نفسه في مطولته « كلمات العواطف » ولا في قصيدته القصصية « نابليون والساحر المصري » اللتين نظمهما بالشعر المرسل ، لأن الانطلاق العاطفي والتعقيد القصصي كليهما يستلزمان نسجا شعريا غير مقطع بنهايات الاوزان ، ولو لم تكن مقفاة . ولعل محاولات محمد فريد ابو حديد لكتابة نظم مرسل غير مقطع الى ابيات كانت ادنى الى النجاح ، ولو ان اصل الفكرة ـ وضع نظام الشعر المرسل الانجليزي على نسج البيت العربي ـ كان خطأ من اوله .

بخلاف ذلك ، استطاع علي محمود طه أن يطوع النظم البيتي الموحد القافية للنموذج الرومنسي حين غير في نسيج الابيات بحيث اتصل النظم نحويا ـ لا معنويا فقط ـ من اول القصيدة الى آخرها ، وذلك في قصيدته « أغنية ريفية » :

وإذا داعب الماء ظل الشجر … وغازلت السحب ضوء القمر
ورددت الطير أنفاسها … خوافق بين الندى والزهر
وناحت مطوقة بالهوى … تناجي الهديل وتشكو القدر
ومر على النهر ثغر النسيم … فقبّل كل شراع عبر
وأطلقت الارض من ليلها … مفاتن مختلفات الصور
هنالك صفصافة في الدجى … كأن الظلام بها ما شعر
أخذت مكاني في ظلها … شريد الفؤاد كئيب النظر
أمر بعيني خلال السماء … وأطرق مستغرقا في الفكر
أطالع وجهك تحت النخيل … واسمع صوتك عبر النهر
الى أن يمل الدجى وحدتي … وتشكو الكآبة مني الضجر
وتعجب من حيرتي الكائنات … وتشفق مني نجوم السحر
فأمضي لأرجع مستشرفا … لقاءك في الموعد المنتظر

فالقصيدة الاغنية جملة واحدة شرطية ، الا ان كلا من جملتي الشرط والجواب تفرعت منها جمل معطوفة وجمل ذوات محل واشباه جمل متعلقة بالنوعين السابقين . وهكذا سقطت الاسوار بين الابيات ، وتحقق للقصيدة الانسياب الذي تتنامى لديه العاطفة ، ولم تعد القافية سوى ضابط ايقاعي يكمل تأثير الوزن . تم هذا كله في داخل نظام البيت ، ولكنه لم يكن ليتم في قصيدة اطول . وإذ لم يلق نظام الشعر المرسل قبولا (للسبب الذي ذكرناه آنفا) فقد

جرب نظام المقاطع ، على نسق المقاطع في النظمين الانجليزي والفرنسي (strophes , stanzas) واستعمله المهجريون ـ على الخصوص بكثرة ، كما استعمله المازني في عدد قليل من القصائد ، وكذلك فعل العقاد في دواوينه الاولى (وقد اوردنا فيما سبق مقاطع من قصيدته « ترجمة شيطان ») ثم توسع فيه بعد . اما شعراء « ابولو » فقد أصبحت المقطوعة هي اسلوب النظم المفضل لديهم .

وإذا تأملنا هذا النوع وجدنا المقطع قد حل محل البيت ، الا انه يمثل دفقة شعورية واحدة ، يطول فيها نفس الشاعر ، فاذا استنفدت قوتها (والملل شعور ينتاب الرومنسيين كثيرا) انتقل الى مقطع ثان ، ذي قافية مختلفة ، محتفظا بالوزن نفسه في اكثر الاحيان ، مع امكان جزئه او شطره ، ليساعده على البقاء في الجو النفسي للقصيدة . وربما بنيت القصيدة على المراوحة بين قافيتين أو اكثر ، او بين بحرين مختلفين . ولعل الرومنسيين ، الذين اصبحوا يستمعون الى الموسيقى الاوروبية ، أرادوا أن يحدثوا في شعرهم نوعا من تعدد النغم (البوليفونية) ليعبروا عن المواقف الاكثر تعقيدا ، او ليكون زيادة في تميزهم عن النظم الكلاسي الذي يلزم وزنا واحدا .

وهكذا كان تجديد الرومنسيين في الأوزان متمما للنموذج الرومنسي في التعبير ونابعا من نموذج الوعي الرومنسي ، ولم يكن مقصودا لذاته غالبا . وما قلناه عن ظاهرتي التدفق والملل وعلاقتهما بالقوالب الموسيقية له اصل ونظير في الخيال الرومنسي ، واثره في اختيار المفردات وتكوين الصور . فالخيال الرومنسي يتجاوز احكام المادة وحدودها ليجمع بين الشيئين المتباعدين في ظاهر الحس المتجاورين في الشعور . فأنت ربما قرأت قصيدة « اغنية ريفية » دون ان تنتبه الى ان فيها عددا وافرا من تلك « الصور البيانية » التي يدرب معلمو البلاغة تلاميذهم على استخراجها من الابيات ، وذلك لان الصور التي في القصيدة تسبق الى شعورك دون ان تمر بحواسك . فهناك ـ باصطلاح علم البيان ـ استعارات كثيرة ، قد يحددونها بانها مكنية ، ولكنهم يكونون اقرب الى الصواب اذا سموها تشخيصا . وهذا التشخيص يمتد في القصيدة من اولها الى آخرها . فالشاعر يعيش بحبه في احضان الطبيعة ، مثلما يود هو ان يكون ، محبا ومحبوبا . ولكنه يأوي الى هذه الصفصافة الوحيدة ، وهنا ينتقل الخيال من التشخيص الى التجسيم الذي عبر عنه الشعراء القدامى بالطيف :

اطالع وجهك تحت النخيل ‏‏ ‏‏ ‏‏ وأسمع صوتك عند النهر

ويحدث الانقلاب : فقد اصبح الشاعر ـ فجأة ـ غريبا على الطبيعة ، في تلك الساعة المتأخرة من الليل ، حين سكن كل حبيب الى حبيبه ، فهي تنظر اليه في دهشة تقرب من الفزع . إنه « القريب البعيد » ، من الطبيعة ومن المحبوبة في الوقت نفسه ، وهذه الحالة من الانس ـ الاستيحاش ، أو الشوق ـ الانكماش سمة من سمات الوعي الرومنسي يجسمها الخيال في مراودة البعيد ، والتطلع الى مالاينال .

والشاعر الرومنسي يتوقى التعبيرات الثابتة (الرواسم) لأنها تحيل المفردات الى حجارة ميتة ، وهو يريدها نابضة بالحياة ، متوهجة بحرارة الانفعال . ومن ثم يعمد الى تغريب الالفاظ عن امكنتها المألوفة ووضعها حيث يملي عليه خياله . فتشبيه الليل بالبحر ، او الشعر بالليل ، قد يجره الى مشاعر زائفة ، ولكنه ربما أصغى الى إحساسه الخاص ، فخرج من حظيرة التقليد الى افق رحب من التعبير المباشر عن تجربته النفسية حين يشبه الشعر بالبحر ، او بشلال ، او بجناحي طائر. وهوطللا يشكو من طول الليل او يصف جثومه على الانفاس ، او سوقه للهموم ، ولكنه عنده غالبا مأوى ، ومعبد وصديق ، لأنه يهرب اليه من ضغط الحياة الاجتماعية ، وينفرد بذاته ، ويعيش مع احلامه . والشاعر الرومنسي لايشبه الخد بالوردة ولكنه قد يشبه النهد بالزهرة . فهو يبحر بين صخرتين : صخرة التقليد وصخرة الابداع المصطنع في تصيد التشبيهات وحوك الاستعارات . ومطلبه ومجيره : الصورة التي تجمع بين الجدة والغريب من الشعور . وكثيرا ما يوقعه ذلك في السهولة المفرطة ، او العاطفية المائعة ، حين يقبل اول ما يسمح به خاطره ، ولو كان تعبيرا مقاربا عن شعور غائم . فليس من السهل ان يكون المرء « تلقائيا » ، اي صادقا مع شعوره ، لان مثل هذا الصدق يقتضي منه ان يرفض ما يخطر له « تلقائيا » من العبارات الجاهزة . والتمييز ـــ في الممارسة العملية ـــ بين هذين النوعين المختلفين من التلقائية جهد قد يعطل طاقات الشاعر . وهكذا لم تكن الرومنسية تتحرر من الرواسم القديمة ـــ جزئيا على الاقل ـــ حتى أصبحت لها رواسمها الخاصة ، ولاسيما أنها آثرت موضوعات بعينها ، وتمسكت بنظرة خاصة للطبيعة والمرأة . فالزورق والشراع ، والسفينة ، والملاح ، والشاطىء ، والسراب ، والصحراء ، والظلال ، والضباب ، والغيوم ، والنجوم (دموع الليل) ـــ تلك امثلة من الصور التي تتكرر في الشعر الرومنسي وتتشابه دلالاتها حتى تمل . ولذلك فقد تبين للرومنسيين ان لب المشكلة يكمن في اساليب البيان نفسها ، في ان المعنى يكسى تشبيها او استعارة ، وبذلك يصبح التشبيه او الاستعارة في الحقيقة فضولا ، وتقتصر وظيفتها على التوضيح او التحسين ، او المبالغة ، الخ : تلك الاغراض التي ذكرها البيانيون ، وهي اغراض عطائية ، لاعلاقة لها بالتعبير . فكان الحل إما مد ابعاد الصورة وإضافة بعد جديد اليها ، وهو التشخيص ، واما « تطهير » الشعر من الصور ـــ الفضول . ولا شك أن هذا الحل الثاني كان يتطلب جرأة وصرامة . وقد كان ينفرد به ابو القاسم الشابي ، وتعرض للنقد بسببه [١٣] فهو في الكثير من شعره يعري الصورة عريا ، او يستغني عنها جملة ، معتمدا على تكديس الاسماء والصفات . يقول مثلا في قصيدة « تحت الغصون » :

هاهنا في خمائل الغاب ... تحت الزان والسنديان والزيتون
أنت أشهى من الحياة وأبهى ... من جمال الطبيعة الميمون
ما أرق الشباب في جسمك (م) ... وفي جيدك البديع الثمين
وأدق الجمال في طرفك الساهي ... وفي ثغرك الجميل الحزين
وألذ الحياة حين تغنين ... فأصغي لصوتك المحزون

(١٣) عبدالقادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ص ٤٠٩ ـ ٤١٠ .

وأرى روحك الجميلة عطراً	ضائعاً في حلاوة التلحين
قد تغنيت منذ حين بصوت	ناعم حالم شجي حنون
نغماً كالحياة عذباً عميقاً	في حنان ورقة وحنين
فإذا الكون قطعة من نشيد	عُلْوي منغم موزون
فلمن كنت تنشدين؟ فقالت	للضياء البنفسجي الحزين
للضباب المورّد المتلاشي	كخيالات حالم مفتون
للمساء الطل، للشفق السا	جي لسحر الأسى وسحر السكون

وتمضي القصيدة على هذه الوتيرة: خيط نحيل من التشبيهات والاستعارات انتظم فيه عدد وفير من الأسماء والصفات، التي تتكرر بكثرة، أو تتقارب معانيها. مثلاً: «ناعم حالم شجي حنون»، «في حنان ورقة وحنين»، «كخيالات حالم مفتون»، «لسحر الأسى وسحر السكون»... بل قد يقع الشاعر في عيب الايطاء: الحزين، للمحزون، الحزين مرة أخرى. كل هذا حول تشبيهين اثنين وإن كانا مبهمين: تشبيه روح المحبوبة بالعطر، وتشبيه غنائها بالحياة.

أما الحيلة الأولى - مد أبعاد الصورة وإضافة بعد التشخيص إليها - فهي أكثر شيوعاً ولها أشكال كثيرة: فقد يؤلف الشاعر بين عدد من الصور، وكأنه موسيقي يوزع لحناً. وقد رأينا مثالاً من ذلك عند علي محمود طه في «أغنية ريفية». وقد يتمهل الشاعر في عرض تفاصيل الصورة الوصفية، وكأنه مصور يرسم لوحة عريقة، كما فعل علي طه أيضاً في «حانة الشعراء». وقد يعمق الصورة حتى يحولها الى رمز أو شبه رمز، كما فعل إبراهيم ناجي بصورة البحر في قصيدته «خواطر الغروب» و الشابي بصورة المساء في «المساء الحزين». ولكن أحق القصائد التي رأيناها بهذا الوصف هي قصيدة «نهر النسيان» لمحمود حسن إسماعيل.

على أن هذين الأسلوبين كليهما ينطويان على خطر واضح: وهو الخروج عن حدود التدفق الوجداني والخصوصية في التعبير - وهما ألزم صفات الأسلوب الرومنسي - الى نوع من الترهل لا يتفق مع كثافة اللغة الشعرية. وهكذا سار تحلل الأسلوب الرومنسي جنباً الى جنب مع تحلل الوعي الرومنسي. وكان أهم ما حاولت البرناسية تحقيقه - في عمرها القصير - هو الخروج باللغة الشعرية من هذه الحالة، فعمدت الى اختزالها اختزالاً، حتى أصبحت القصيدة كلمات لا تجاوز - لو جمعتها - بضعة أبيات ولكنها نضدت تنضيداً، وقصرت سطورها تقصيراً، وتولت القوافي مهمة التقطيع الموسيقي، فقولنا «لو جمّعتها» افتراض ليس إلا، لأن القصيدة أصبحت دندنة، والسطر - وربما تألف من كلمة أو كلمتين - صورة كاملة أو خطًّا في صورة، لمسة فرشاة أو رنة وتر. أصبح للكلمة الواحدة وزن - ووزن.

إليك قصيدة «فم» لسعيد عقل ننقلها كاملة :

يأيها أحمر . . .
كالنار ، كالوهلة ،
كمشتهى القبلة
خط الفم المبتكر الأنور ؟
من أيما زنبق
(قُطِف بالحمس
من مرجة الشمس)
صيغ سنى الضحكة والرونق ؟
تراه ـ ما تراه ؟
طرفة لون
سكرة من إراه
حدود هذا الكون ؟
في أيما مرمر
كالدر ، كالرؤيا ،
نقشت لي دنيا
دنياي ، فشُحبَ فيا أحمر ! . . .

هذا فن مترف . نحن نرجع أن نزار قباني تدرب في محترف البرناسية ، ولكنه لم يلبث أن أخذ منها ، ببراعة ، ما يلزمه ليكون شاعرا جماهيريا ، ولم يكن لديها ما تعطيه إياه سوى مذاق الكلمة الأنيقة المرهفة ، ولو كانت كلمة دارجة . ولم يكن وراء ذلك «رؤية» تقدمها البرناسية لنزار أو لغيره .

وعلى العكس من ذلك كانت حركة شعر التفعيلة ، التي بدأت ترسخ أقدامها منذ أواخر الأربعينيات ، نتيجة طبيعية (وليست رد فعل) للنثرية الفضفاضة التي أفسدت الشعر الرومنسي في آخر عهده . فقد جعلت المعاني هي

المتحكمة في النظم ، فأعادت القيمة التعبيرية للشعر ، وهيأته لتقبل أفكار جديدة ، واقتحام ميادين جديدة ، وجعلت تصوغ إيقاعاتها الخاصة التي لا تقل تأثيرا - وإن اختلف نوع التأثير - عن إيقاعات شعر البيت .

٢ - ١

فكرياً ، رأينا النموذج الرومنسي الذي بزغ في أوائل هذا القرن ، وقد بدأ في الضمور عند أواسطه ، وحلت محله سطحية في الشعور تؤذن بالحاجة الى نموذج جديد ، وتعبيرا أصبحت لغة الشعر مزيجا من النثرية والتأنق الفارغ ، كانت الأربعينيات فترة من الهمود ، كتم العالم العربي خلالها أنفاسه ، إذ كان الصراع العالمي يدور من حوله وهو أضعف من أن يشارك فيه بفكر أو عمل ، الا ما يُفرض عليه من تأييد ومساندة . ولكن تصفية الحسابات ، التي أعقبت هذه الحرب كما أعقبت التي سبقتها ، وكما تعقب الحروب عادة ، أيقظت النائمين ، ولا سيما وقد جاءت على آثارها نكبة فلسطين . وكان مما امتازت به هذه الحرب عن كل الحروب السابقة أن الصراع الايديولوجي ، الذي غذاها ونماها ، استمر بعدها ، كما استمر التسلح معتمدا على تقدم تكنولوجي متسارع ، ولا سيما في مجال الذرة . من هنا امتزجت محاولات الشعوب الصغيرة التي أخذت تطالب بحقوقها من خلال المنظمات العالمية ، كما فعلت غداة الحرب العالمية الأولى من خلال مؤتمرات الصلح - امتزجت بضغوط الصراع العالمي ومناورات الحرب الباردة . في هذه الظروف ولد الوعي الجديد ، الذي يمكننا أن نسميه بكثير من التعميم وشيء من التسامح ، وعيا واقعيا .

وكما أسلفنا في مستهل الحديث عن الرومنسية ، لابد أن يستند الوعي الى نظرة كونية ، ولو غير واضحة ، نظرة تبدأ من ملاحظة طرفين متعارضين ، أو تقابل ثنائي . واذا كانت الثنائية التي استندت اليها الرومنسية - كحركة أدبية عالمية - بتأثير من تقدم العلوم المادية وظهور الصراع بين العلم والدين خلال القرن التاسع عشر ، يضاف الى ذلك - بالنسبة للعالم العربي - بدء النهضة الشعبية ، اذا كانت الثنائية التي استندت اليها الرومنسية نتيجة لهذه الظروف هي ثنائية المادة والروح ، فإن هذه الثنائية لم يعد لها مكان وسط ثنائيات كثيرة جديدة وملحة : ثنائية التقدم الشامل أو الدمار العالمي ، ثنائية الأخوة الانسانية أو الاستغلال البشع ، ثنائية القومية والعالمية ، ثنائية الحرب والسلام ، ثنائية الغنى والفقر (على مستوى الشعوب وعلى مستوى الطبقات) الخ . ونستطيع بشيء من التأمل أن نرجع هذه الثنائيات ، ما ذكرناه منها وما لم نذكره ، إلى أصل واحد : وهو ثنائية الأنا والآخر ، أو الذات والعالم ، وهي الثنائية التي تكمن وراء المدارس الفكرية المعاصرة على اختلافها : من الليبرالية الحديثة إلى الوجودية إلى الماركسية ..إنها ثنائية تنطوي ، في جميع صورها ، على نوع من الحوار مع الواقع . ولذلك فإنها تعد « واقعية » وإن اختلفت نماذجها الفكرية أحيانا ، وقد تتداخل أو تتمازج .

والنموذج الذي غلب على الواقعية العربية طوال الخمسينات هو نموذج « الواقعية القومية »[14] . ومن الجلي أن

(١٤) التسمية لأنور المعداوي في كتابه : « علي محمود طه الشاعر والانسان » . ص ٧٩ وما بعدها .

قصائد الواقعية القومية كانت نتاج المناسبات . ولكنها اختلفت عن شعر المناسبات التقليدي بأنها عبرت تعبيراً قويا عن شعور الانتماء . فالشاعر مشترك في المعركة . وكونه مشتركا بشعره فحسب لا يقلل من قيمة هذا الاشتراك . فقد أصبح من المسلم به لدى هذا الجيل من الشعراء (وربما بتأثير الالتزام الوجودي ، أكثر من النظرية الماركسية في الفن) أن الفن سلاح في المعركة . ولقد كان لديهم كل الحق في ذلك . ألم تكن « المعركة » في تلك الفترة ، أساسا ، معركة بيانات و « مواقف » و « مؤتمرات » و « خطب » ؟ وما دام الشاعر مشتركا في المعركة فهو لايصفها من خارجها (كما وصف علي محمود طه ـ مثلا ـ معركة ستالينجراد) بل يتكلم بلسان الـ « نحن » عن الـ « هم » . ومن الصعب أن تحدد بداية لهذا الوعي الواقعي المنتمي . فهو في شعرنا الحديث يظهر واضحا لدى حافظ ابراهيم مثلا . وهو راسخ الجذور في الشعر الحماسي القبلي قديما . والفرق بين هذه الأنماط الثلاثة لا يرجع الى النموذج الشعري ذاته ، بل الى نوع الانتماء . وقد نعد « وطنيات » أبي القاسم الشابي و « قوميات » علي محمود طه بدايات لتخلق النموذج الواقعي الجديد . وإذا كنا نجد هذا النموذج لدى الشعراء الذين تمسكوا بالاشتراكية العلمية مذهبا في الفكر والسياسة ، وبالأسلوب الواقعي طريقة في التعبير ، قد تباعد عن شعر الحماسة القديم الى حد كبير ، فمازلنا نجد الطابع الحماسي واضحا لدى شعراء يعدون أنفسهم قوميين فقط .

ومما تجدر ملاحظته أن عودة الشكل « الطقوسي » الشعر القديم في قصائد الواقعية القومية (ولا سيما عند علي محمود طه ، كما يظهر من المقارنة بين هذه القصائد وبين شعره العاطفي) تدل على أن « النموذج » السحري القديم لم يزل راسخا في النفس العربية لايتطلب إلا مادة مناسبة كي ينتفض حيا من جديد . وتدل الاختلافات الشكلية بين الطائفة الجديدة من شعراء الواقعية القومية وأولئك الذين ظلوا متمسكين بالنموذج القديم على أن ثمة نموذجا حديثا يحاول أن يخلق . ولقد كانت مشكلة الوعي القومي العربي المعاصر عموما ـ ولا تزال ـ هي مشكلة الجمع بين الحماسة القومية التقليدية وبين الواقعية العلمية التي تنتمي الى روح العصر . ولا شك أن كثيرين يمكن أن يقبلوا مفهوم « الواقعية القومية » ، ولكنهم يعترضون على مفهومنا الواسع للواقعية ، القائم على الثنيهة الذات والعالم ، باعتبار أن هذا المفهوم يشمل جميع المذاهب الفكرية ، لا الواقعية وحدها . ويحتجون بأن الواقعية ـ كمذهب في الفكر والفن ـ لم تظهر الا في إطار النظرة العلمية إلى الكون . ونحن لا نسلم بأن الثنيهة الذات والعالم ـ كحقيقة ظاهرة في الوعي ـ تتسع لجميع الاتجاهات الفكرية . فهناك اتجاهات يسيطر عليها البحث في الذات ، وهي تلك التي نسميها رومنسية أو صوفية ، واتجاهات أخرى يسيطر عليها البحث في العالم ، وهي التي نسميها علمية أو مادية أو دجماطيقية (وتشمل بعض الاتجاهات الدينية) . وإنما سمينا هذه الأخيرة « واقعية » أيضا (وقد أطلق اسم الواقعية في العصور الوسطى على اتجاه ديني دجماطيقي) فلن يكون لنا الحق في إطلاق الاسم نفسه على اتجاه في الأدب والفن ، لأن الأدب والفن لا يخلوان أبدا من جانب ذاتي .

ولكننا نسلم بأن هناك فرقا واضحا بين الاتجاه الواقعي الحماسي والاتجاه الآخر ، الذي يمكننا أن نصفه بأنه « موضوعي » (وكلاهما داخل تحت مسمى الواقعية القومية) . هناك ـ مثلا ـ فرق واضح في النموذج الشعري ـ

ورغم وحدة الموضوع وتشابه المعاني ـ بين هذه الأبيات من قصيدة « أحرار وعبيد » للشاعر العراقي هلال ناجي ، وبين القصيدة الحرة التي تليها لعبد الوهاب البياتي :

أخي اذا ما تحاق الصراع ... مهازيل خيرهُم الأنذل
وبان من المرخصون النفوس ... ومن يخلوا بعدما طلبوا
ومن همه الشهوات الرخاص ... ومن همهم عالم أفضل
ومن نوروا لتسير الجموع ... كما ضوأت شعل تشعل
ومن نصروا الفكر في محنة ... تضامل من هولها المعضل
ومن كتموا الآه في مهدها ... مخافة أن يشمت العذل
فعانق أخاك على أينه ... كما عانق الجدوّل الجدول

إلى إخواني الشعراء

يا إخوتي الحياة
أغنية جميلة ، وأجمل الأشياء :
ما هو آتٍ ، ما وراء الليل من ضياء
ومن مسرات ومن هيام
وأجمل الغناء
ما كان من قلوبكم ينبع ، من أعماق
شعوبنا الراسخة الأعراق
وأرضنا الطيبة الخضراء
فلتلعنوا الظلام
وصانعي المأساة والآلام
ولتمسحوا الدموع
ولتوقدوا الشموع
في وحشة الطريق للإنسان
يا إخوتي الحياة
أغنية جميلة ، مطلعها الدموع والأحزان .

قد تكون بعض الفروق بين هذين المثالين راجعة إلى المناسبة أو الى الشاعرين . ولكن هناك فروقا أخرى في النموذج الشعري من حيث الوعي ومن حيث التعبير أيضا . النموذج الأول يتحدث عن صفات ثابتة وعن فريقين أحدهما يمثل الخير والآخر يمثل الشر .

والنموذج الثاني يتحدث عن المستقبل ويمجد « الحياة » بجانبيها الحزين والسعيد فالآلام والأحزان طريق لابد من سلوكه للوصول إلى السعادة للإنسان . والطريق صعب لأن هناك من ينشرون الظلام ويصنعون المأساة ، ولكن النصر محقق لأحباب الحياة على أعداء الحياة .

في النموذجين هناك « النحن » و « الهم » . وفي النموذجين يؤمن « النحن » بضرورة التغيير ، وينيرون الطريق لمن خلفهم : الجموع في النموذج الأول ، و « الإنسان » في النموذج الثاني ـ وهنا فرق في الدلالة وإن كنا نراه ثانويا . أما الفرق الأهم فهو أن « النحن » في النموذج الأول يؤمنون به ويجاهدون في سبيله لأن هذه هي طبيعتهم ، مثلما أن « الهم » طبيعتهم بضد هذا (لاحظ أن معظم الجمل بنيت على « من » الموصولة أو الاستفهامية) ، في حين أن « النحن » في النموذج الثاني لا تعرف صفاتهم ، ولكنهم يقومون بما يقومون به لأنهم يؤمنون « بالحياة » ، وليس فقط بعالم أفضل . والمؤمن بالحياة يؤمن بسنن الحياة التي لا تتخلف ، أما المؤمن بعالم أفضل فإنه يؤمن بمثل يمكن أن تتحقق أولا تتحقق . « النحن » في النموذج الأول يقاتلون ببطولة في معركة لا يعلمون نتيجتها ، أما في النموذج الثاني فهم يعلمون ، ولذلك فلا مجال عندهم للنغمة الحماسية العالية ، البطلة ـ ربما برغبة خفية في الاستشهاد .

٢ ـ ٢

لعل اعتراضا آخر يوجه إلينا ، وهو أننا حين جمعنا بين ما سمي من قبل « الواقعية القومية » وما سميناه نحن « الواقعية الموضوعية » في صعيد واحد ، قد ضيقنا حدود هذه الأخيرة ، بقدر ما أكرهنا الأولى على الدخول في قالب يأباها وتأباه . فالواقعية الموضوعية ، كما سميناها ، وهي الجديرة وحدها باسم « الواقعية » في نظر الكثيرين ، لم تكن مقصورة على الموضوعات القومية فقط ، مثل سابقتها . وجوابنا أن الطابع « القومي » لا يظهر في الموضوعات والمعاني فحسب ، ولكنه يتغلغل في روح الشعر نفسه ، وربما ظهر في موضوعات ومعان لا شأن لها « بالوقائع » أو « القضايا » القومية . كالأوصاف البيئية والمعاني الفلكلورية (قصيدة « الناس في بلادي » لصلاح عبدالصبور على سبيل المثال) . ويجب ـ كذلك ـ أن يعد من الشعر القومي ما يصور الجهل والتخلف والظلم الاجتماعي ، لأن هذه قضايا قومية مثل قضايا الكفاح الوطني ، ولا تنفصل عنها . ولا مشاحة ـ بعد كل هذا ـ في أن الطابع القومي يظهر في بعض القصائد بوضوح أكبر من بعضها الآخر ، وأن قصائد أخرى تتخذ طابعا أقرب الى المحلية .

على أن المبدأ التاريخي ، أعني نشوء هذه الواقعية في كنف الفكر الماركسي ، الذي اتخذ في العالم العربي طابعا وطنيا وقوميا ، ووظف الشعر والأدب لخدمة هذا المسعى ، ينبغي أن يحـ..ـب حسابه في تطور هذا الاتجاه من بعد . ونذكر على سبيل المثال مهرجان أنصار السلام في برلين سنة ١٩٥١ ، فقد شارك فيه عبدالرحمن الشرقاوي بقصيدته المشهورة « من أب مصري الى الرئيس ترومان » كما شارك فيه عبد الوهاب البياتي بقصيدة قصيرة « قطار الشمال » .

لقد اتسع النموذج (الموضوعي) وتعمق ، ولكن خصائصه لم تتبدل ، على خلاف ما رأيناه في النموذج الرومنسي . إنما الذي حدث أنه اختلف من حيث درجة « شاعريته » بين شاعر وآخر . وهذا القول يصدق على كل

نموذج ، ولكن التفاوت في هذا النموذج كان أظهر ، فإن سهولته الظاهرية أغرت كثيرا من ذوي المواهب الضعيفة بتناوله . كان ثمة معجم جاهز ، وكانت الموضوعات التي تصلح للكتابة فيها متوافرة دائما . وكانت الصحف تنشر . ولكن مثل هذا « لم يكن يعيش الى اليوم التالي » . أما الشعراء الحقيقيون فكان لديهم ما يضيفونه الى النموذج من إبداعهم الخاص . كانت نغمة المنفى عند البياتي - على سبيل المثال - تضيف إلى شعره بعدا ذاتيا وإنسانيا خاصا (لو جمعت قصائده الى ولده علي ، وهي مفرقة في دواوينه ، لكان منها ديوان صغير) . وكان لصلاح عبدالصبور موهبة في القص ، وتقمص الشخصيات المختلفة (من قبل أن يكتب شعره التمثيلي) فكان لكل قصيدة من قصائده مذاق مختلف ، وكان شخصية مختلفة كتبتها . وكان أحمد عبدالمعطي حجازي شاعرا ملتزما غير ملتزم ، واقعيا ذا نزعة رومنسية ، إذ كانت واقعيته تعني أن يلتقط من مشاهد الحياة العادية مشهدا غير عادي ، ويعرفه بطريقة فيها من العفوية ما يجعل الانسان يعجب من نفسه . أما عبد الرحمن الشرقاوي فقد اتجه رأسا إلى الشعر المسرحي ، حيث يتحتم على الشاعر أن يخلق ، ولا يستطيع أن يغني أو يخطب إلا بقدر .

وكان لشعراء الأرض المحتلة إبداعهم المتميز ، بل كان لكل منهم لونه الخاص : سميح القاسم في غرامه بالفلكلور الفلسطيني ، ومحمود درويش في عشقه للأرض الفلسطينية عشقا يجعله يثور عليها في بعض الأحيان . وكانت فدوى طوقان شاعرة تعيش دائما على حافة المأساة ، مأساتها الشخصية ومأساة وطنها فلسطين ، دون أن تجرؤ على الغوص في الأعماق ، فاكتسب شعرها صلابة جديدة حين لامست رومنسيته الأصيلة موضوعية الواقعية القومية .

ولا يمكن إحصاء كل التنويعات . فالشعراء الذين بدأوا واقعيين موضوعيين استمروا يطورون فنهم ، وأخذت شتى النزعات التجريبية تظهر عندهم بوضوح متزايد . وكان أكثرهم منتمين الى « اليسار » أو متعاطفين معهم بشكل من الأشكال ، ولكن واقعيتهم الموضوعية - وقد نتردد قبل أن نطلق عليها اسم الواقعية الاشتراكية - لم تكن كلها ذات طابع سياسي واضح أو خفي . وكانت الواقعية الاشتراكية نفسها تضيق وتتسع بحسب الأحوال ، أو بحسب مزاج القادة السياسيين . وقد تلقف الكتاب والشعراء الماركسيون كلمة ماوتسي تونغ : « دعوا كل الأزهار تتفتح » بفرح شديد ، كما قرأوا باهتمام كتاب روجيه جارودي « واقعية بلا ضفاف » ، وطمأنوا أنفسهم الى أن الواقعية الاشتراكية ليست بالضرورة ضد الحداثة .

ولكن هذا كله كان يعني أن نموذج « الواقعية القومية » ذا القالب الكلامي والنبرة الحماسية قد انقضى دوره ، وأن الواقعية الموضوعية كانت تتصدع من داخلها . فالتعايش بين هذا النموذج وبين النموذج الحداثي لم يكن ممكنا (الا إذا ابتكر نموذج جديد يجمعهما) . لقد كان أمل الحداثيين - من رمزيين ومستقبليين وسيرياليين وغيرهم - منذ قيام الثورة الروسية واشتداد ساعد الأحزاب الماركسية في أوربا أن يدخلوا مع هذه الأحزاب في حلف مؤداه : أن الثورة الاجتماعية في حاجة الى ثورة فنية تصاحبها ، وأنهم يتكفلون بالثورة الفنية بينما تتكفل الأحزاب بالثورة

الاجتماعية . ولم توافق الأحزاب الماركسية على هذا الحلف . فالفن عندهم بنية فوقية تتبع البنية الاقتصادية ولا تتقدمها . ومن ثم وجدت الأحزاب الماركسية أنه إذا كان التفاهم مع الوجوديين صعبا فهو مع الحداثيين مستحيل ، وأبت أن تعترف بغير « الواقعية الاشتراكية » مذهبا صحيحا في الفن . ومؤداه باختصار : أن الابداع الحقيقي في الفن لا يتأتى الا لفنان يعي حركة المجتمع ، بحيث يمكنه أن يصور التغيرات التي تحدث فيه من خلال الأشكال الفنية المناسبة . ولم تفرق الواقعية الاشتراكية ـ كمنهج في النقد ـ بين دراسة الأعمال الأدبية التي تمت في عصر سابق وتلك التي تجري في الوقت الحاضر . فإذا كان لكاتش ـ مثلا ـ قد درس الرواية التاريخية في القرن التاسع عشر بنجاح كبير على ضوء هذه النظرية فليس ثمة ما يمنعه من أن يمضي في الدراسة إلى وقت تأليف كتابه ، بل ليس ثمة ما يمنعه ، هو أو غيره ، من أن يشيروا الى « واجبات » كتاب الرواية التاريخية في الحاضر أو المستقبل . ذلك أن الماركسية ، والواقعية الاشتراكية تبعا لها ، تؤمنان بقدرتهما على التنبؤ ، لأنهما نظريتان « علميتان » .

وعلى كل حال فان الحياة الأدبية في العالم العربي لم تشهد « معركة » بين الواقعية الاشتراكية والحداثة كتلك التي شهدتها أوربا الشرقية أو الغربية . فان « القادة » الفعليين الذين سلم لهم الماركسيون العرب بالزعامة لم يكونوا هم أنفسهم ماركسيين ، بل كانوا يستغلون الفرق جميعا ، يحابون هذا الفريق مرة على حساب ذلك ، ثم يقلبون الآية متى رأوا ذلك مناسبا لهم . فإذا ارتفع صوت خمد صوت : وما في مثل هذا الجو تقوم معارك الفكر ، أو يقوم الحوار . ومن ثم كانت المحاورات للمثقفين تجري « وراء أبواب مغلقة » ، وهذا ما نعنيه بقولنا ان الواقعية الاشتراكية تصدعت من الداخل .

وكانت هزيمة ٦٧ ـ بالنسبة إلى الكثيرين ـ نهاية لفترة طويلة من الخداع وخداع النفس . ومن محاولة العثور على الحقيقة ، بالاعتماد المطلق على الذات (إذ لم يعد ثمة ما هو جدير بالثقة خارجها) انطلقت كل المحاولات الجادة التي نشهدها اليوم لتشكيل نموذج شعري جديد . لعلها تكون ثنائية المرء وذاته ، أو المرء وصورته في المرآة ، أو المرء وقناعه أو أقنعته الكثيرة التي يلبسها راضيا أو مضطرا ـ هي محور هذا النموذج الجديد .

٢ ـ ٣

ونحن ـ كما ترى ـ نتجنب تسمية هذه المحاولات باسم « الحداثة » حتى لا نحكم عليها سلفا بسلوك نفس الطريق الذي سلكته « الحداثة » الغربية . وإذا كنا نجد في آداب العالم الحديث « رومنسيات » لا رومنسية و « واقعيات » لا واقعية واحدة ، فإن الوقت لم يحن بعد للكلام عن « حداثات » بالمعنى النقدي لا بالمعنى الزمني . وقد يكون فيما يجري الآن في شعرنا العربي نقاط التقاء أو اختلاف ، هينة أو مهمة ، مع ما يجري في الحداثة الغربية ، ولكننا نترك هذا حتى يفصح عنه الواقع الإبداعي ، أو يستظهر معالمه باحث آخر .

إنما الذي يهمنا قوله الآن : أن الشعر العربي يشهد الآن أعظم حركة تجريب في تاريخه في مجال اللغة فالنموذج الواقعي في شعرنا المعاصر لم يضف جديدا الى لغة الشعر ، في ما عدا معجمه الصغير الخاص الذي بلي سريعا ، أما

اللغة فقد بقيت ذات اللغة التي اصطنعتها الرومنسية في مرحلتها الأخيرة ، مع استغلال نظام التفعيلة (الشعر الحر) لتقليل الفضول وإعطاء الأهمية الأولى للمعنى (وإن هبط هو نفسه - أحيانا - إلى تفاهة تحت العادية) . وإن كان رواد الواقعية أنفسهم قد تمردوا سريعا على هذا الأسلوب ، وحاولوا أن يجعلوه شعريا أكثر باستخدام الأساطير أحيانا والأقنعة التاريخية أو المتخيلة أحيانا أخرى .

ونحن نشهد في عقد الثمانينات هذا جيلاً جديداً من الشعراء ، غير مثقل باتجاه أيديولوجي أو أسلوب فني سابق ، وهم يشعرون ككل المبدعين الحقيقيين ، أنهم يكتبون الشعر لأول مرة .

وعندما نشهد شعرا يولد أمام أعيننا ، فلسنا نملك الا أن ندعو الله أن يأتي المولود صحيح العقل والبدن . هذا أيضا نوع من النقد ، ولكنه ليس النقد الذي يراد من هذا المقال .

* * *

الشعر العربي الحديث بين التقاليد والثورة

محمد مصطفى بدوي

من المعروف أن الشعر العربي القديم تغلب عليه التقاليد الى حد يندر أن يوجد له مثيل في الآداب الأخرى . ولا أقصد بالتقاليد هنا مجرد التقليد الأعمى أو المحاكاة الآلية وإنما ما اصطلحت عليه الجماعة وتواضعت عليه القلة في زمن مضى وظلت تستلهمه الأجيال وتحتذيه بحيث يحد ذلك بطبيعة الحال من فردية الفنان ويضيق من مجال التعبير الأصيل عن شخصيته وإن كان لايعني مطلقا انعدام الفردية وقتل الشخصية والأصالة . ولعل أبرز مثل لهذه التقاليد هو ظاهرة النسيب في القصيدة العربية . حقا لقد حاول بعض الباحثين أن يبين أن صمود هذه التقاليد طوال هذه القرون مرده أنها كانت تؤدي وظيفة اجتماعية وسيكولوجية في المجتمع العربي ، وأنها ـ شأنها في ذلك شأن أي تراث مشترك ـ لها أثر عاطفي عميق في حياة الجماعة يربط أفرادها بماضيهم كما يربطهم بعضهم بالبعض الآخر(١) . قد يكون هذا حقا . ولكن ما من شك في أن هذه التقاليد من الوجهة الفنية الإبداعية أصبح لها بمضي الوقت أثر في تجميد الشعر العربي وإيقاف تطوره حقبة طويلة من الزمن . ويصدق هذا الكلام على ذلك العصر الذي يصفه المؤرخون ربما بشيء من المبالغة بأنه عصر الانحطاط ، وهو العصر الذي يبدأ على وجه التقريب بالغزو العثماني لمصر والشام في القرن السادس عشر الميلادي ، وان كانت بوادر الانحطاط والركود وضحالة التفكير وغلبة التكلف والمبالغة في التزويق والتنميق والإفراط في المحسنات البديعية وانعدام الحيوية كل هذه بدأت تظهر قبل الغزو العثماني بزمن ليس بالقصير . وكما هو معروف أخذت النهضة الأدبية الحديثة تظهر شيئا فشيئا

(١) Gibb, H.A.R. Arab Poet and Arabic philologist., Bulletin of the School of the Oriental and African Studies, XII (1947-8), 576 ff

في الشعر أثناء النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ولعل أهم ما يميز الشعر العربي الحديث عن الشعر القديم هو أنه بصفة عامة تسوده روح الثورة على التقاليد . وبقدر ما كانت هذه التقاليد بحكم الحال محلية كانت الثورة تعني الخروج من نطاق المحلية ، وكانت تستلهم الخارج والأجنبي أكثر مما تستلهم المعروف المتوارث ، وتعنى بالحاضر والمستقبل أكثر مما تعنى بالماضي . إن من يتأمل الشعر العربي في العصر الحديث لا يمكن أن يفوته مقدار ما فيه من تعدد في المدارس وتباين في الأساليب ، ومقدار ما فيه من تضارب وتنوع في التجارب ومحاولات في التجديد كانت ولاتزال نشطة حتى اليوم . فقد شاهد العالم العربي منذ أواخر القرن الماضي رحلة طويلة مذهلة قام بها الشعر العربي ـ تحت تأثير الحضارة الغربية الى حد ما ـ من « أطلال » الجزيرة العربية الى « الأرض الخراب » في أوربا وأمريكا ، بل الى ما هو أبعد من الأرض الخراب : أعني عالم السيريالية بما فيه من متناقضات وأحلام مزعجة ، بل والى ما بعد السيريالية ذاتها وعالم الماركسية المثالية الضاربة في الخيال . ولقد مر الشعر العربي في طريقه نحو هدفه النهائي هذا بعدة ظواهر واجتاز عدة أقاليم منها عالم رواد الرومانطيقية الحافل بالأجداث والخراب والرياح العاتية والبحار الهائجة والتشاؤم والتعالي الشاعري على المجتمع ، ومنها عالم الرومانطيقية بأزهاره وطيوره وجماله النادر وأحلامه البهيجة ولياليه وملاحيه التائهين وشعرائه الذين يقفون على شاطئ « بحيرة لامارتين ويهيمون بالموت والفناء ويموت بعضهم وهو في عمر الورد ويفيضون بالإحساسات الرقيقة ويشعرون بأنهم في نبل الأنبياء وطهارتهم ومنها عالم الرمزيين بصوره الغائمة وإيحاءاته وتلميحاته وموسيقاه العذبة . إنها رحلة طويلة في طرق متشعبة اقتضت أوربا أكثر من قرنين ونصف قرن ولكن العالم العربي قطعها في أقل من قرن واحد ، بل فيما لا يزيد بكثير على نصف قرن . ولعل في ذلك وحده ما يفسر لنا بعض ما نشأ من نزاع وخلافات وفوضى في ميدان الشعر والنقد .

على أن حالة المطاف هذه ليست مقصورة على الشعر العربي وحده بين الآداب الشرقية ، فإن نحن اقتصرنا على مثل واحد آخر من هذه الآداب وجدنا أن الشعر الياباني هو فيما يبدو قد بلغ أيضا هذه المرحلة . وربما يكون من المفيد أن نعقد مقارنة بين الشعر العربي والشعر الياباني يوما ما إذ أن كلا الأدبين قد وقعا تحت تأثير الأدب الأوربي الساحق في نفس الوقت تقريبا . بل إنه يمكننا القول إن الكثير مما ينشر الآن من الشعر الراقي في شتى أنحاء العالم شديد الشبه جدا في أسلوبه بغض النظر عن اللغة التي ينظمه بها أصحابه . هذا وقد شاعت حديثا موجة الشعر المترجم (الى اللغة الانجليزية وغيرها) . حقا ان من يقرأ هذا الشعر المترجم دون أن تكون لديه دراية بلغة الشعر الأصلية لابد وأنه يفقد الكثير من دلالاته وفحواه ، فالشعر بحكم طبيعته لا تستطيع ترجمته الى أية لغة كانت ومهما بلغت من الدقة والروعة أن توفر لنا سوى صورة باهتة منه . ومع ذلك فرواج هذه الترجمات في السنين الأخيرة يعني أن السدود والعقبات التي ترجع الى اختلاف الأساليب بين ثقافة وأخرى إنما هي في طريقها الى الزوال أو على الأقل أنها لم تعد تقف حائلا بين الثقافة والثقافة ، بحيث أنه يمكننا أن نقول على الرغم مما يتضمنه قولنا هذا من غرابة إن المثل الأعلى الذي يصبو اليه الشعر الآن قد صار لا يقل عالمية عن المثل الأعلى للعلم . لقد أصبحت مهرجانات الشعر العالمية في عواصم العالم المتحضر مثل لندن من الأحداث الثقافية السنوية المألوفة . كما أنه منذ عدة سنوات ظهرت مجموعة من الشعر في باريس بعنوان رنجا Renga اشترك في تأليفها أربعة شعراء أحدهم انجليزي والثاني فرنسي والثالث إيطالي والرابع من المكسيك تعاونوا جميعا ، كل بلغته الخاصة به ، على نظم قصيدة واحدة طويلة

تتألف من مجموعة من الأناشيد ، وقد اختاروا عنوانا لهذه القصيدة الكلمة اليابانية Renga التي تدل على شكل من أشكال الشعر الياباني الجماعية أي التي يشترك في تأليفها أكثر من شاعر واحد . وفي هذا الديوان يجد القارىء **الأصل** مع ترجمة فرنسية له في الصفحة المقابلة . وقد وصف أحد النقاد المتحمسين هذا النتاج الغريب بأنه يمثل تقديسا لعالمية الشعر(١) . وإن نحن فحصنا محتويات كتاب مثل The Poem Itself, (ed.). Stanley Burnshaw Penguin, 1964 « القصيدة ذاتها » لمؤلفه ستانلي بونشو وجدنا فيه نماذج لإنتاج شعراء مختلفين من لغات وثقافات متباينة مثل الفرنسيين بول فاليري وسان جون بيرس وأراجون والوار والألماني ريلكه والإيطالي كوازيمودو . كذلك إن تصفحنا مجلة « شعر » التي كانت تصدر في بيروت وجدنا فيها ترجمات عربية لقصائد ليس فقط لجميع هؤلاء الشعراء بل ولغيرهم من شعراء الفرنسية أمثال جاك بريفير وبونفوا ومن شعراء الانجليزية سواء أكانوا من بريطانيا أم من ايرلنده أم من أمريكا أمثال ييتس واليوت ولاس ستيفنز وايدث ستويل واميلي ديكنسون وديلان توماس وجون هولوبي وجون وين ومعهم أيضا شعراء أمريكا الصعاليك المحدثون الذين يطلق عليهم اسم Beatnik أمثال ألن جنسبرج . هذا وقد ظهرت حديثا في القاهرة مجموعة من الشعر الأسيوي الإفريقي تشمل ترجمات إنجليزية لشعراء من أربعين قطرا من شتى أنحاء آسيا وافريقيا نظموا قصائدهم بالعديد من اللغات(٢) . ولاشك أن بعضنا يذكر أن الشاعر الفلسطيني محمود درويش حين سئل يوما عمن أثروا في نتاجه كان جوابه إلوار وأراجون وناظم حكمت ولوركا ونيرودا ضمن غيرهم من الشعراء(٣) . هذا إذن هو الجو العالمي الذي يعيش في كنفه الشاعر العربي هذه الأيام .

وقبل أن أمضي في موضوع هذا المقال أود أن أؤكد أولا أن ما قلته عن الشعر العربي القديم والحديث إنما هو من باب التعميم فحسب . فليس قصدي على الإطلاق أن أقرر أن الشعر القديم لا يقوم الا على التقاليد وحدها أو أن الشعر الحديث ليس فيه غير الثورة . فكلنا نعرف أنه في حدود هذه التقاليد قد أصاب الشعر القديم الكثير من التغير وإن كان بعض هذا التغير من الدقة بحيث يتعذر على القارىء الحديث أن يدركه إن لم يمعن النظر وإن لم تدرب حاسته النقدية . ويجدر بنا أن نتذكر أن تاريخ النقد الأدبي عند العرب حافل بالخصومات والنزاع بين مختلف النقاد حول مسائل تتعلق بأساليب الشعراء وتخص بالذكر منهم أبا تمام والمتنبي . ومع ذلك فالقارىء العربي الحديث الذي لا يحفل بتراثه الحضاري كما ينبغي قد يظن أنهما مجرد شاعرين تقليديين ولا يفهم سر مانشب حولهما من خصومات . وإذا كان المرء ملتزما بقضية الشعر الجديد فما أسهل عليه أن ينكر أن هناك فروقات هامة سواء من ناحية الأسلوب أو غيره في جميع ما ظهر من شعر عربي في العصر الحديث حتى الخمسينات من هذا القرن ، وهذا على نحو أو آخر هو ما زعمه نقاد كبار مثل جبرا ابراهيم جبرا وغالي شكري(٤) ، لقد تبين لي من خلال محادثاتي الشخصية أن بعض الشعراء من جماعة مجلة شعر لم يدركوا أن الشعر العربي الحديث قبل حركتهم هم لم يكن كله من طراز أو أسلوب واحد أو

---

(١) The Times Literary Supplement, 30 April 1971, p.492

(٢) Afro-Asian Anthology, Cairo, 1971

(٣) مجلة « الآداب » مجلد ١٢ (ديسمبر ١٩٧٠) ص٨

(٤) غالي شكري : شعرنا الحديث الى أين . القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص١٠٩

Jabra I. Jabra, Modern Arabic Literature and the West, in: **Journal of Arabic Literature** (Leiden) II (1971), pp. 76-91

مدرسة واحدة أو أن حركتهم ليست بأية حال أول حركة ثورية واعية في العصر الحديث . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لا أريد أن أوحي بأن الشعر العربي الحديث لا يخلو من التقاليد ، بل على العكس ، فان ظاهرة تولد التقاليد في الشعر بسرعة مذهلة من الظواهر التي يعرفها جيد المعرفة كل من عُني بدراسة تاريخ الأدب . لذلك فالتقاليد - سواء أكانت في الشكل أم في اللفظ أم في المعنى - توجد كذلك في الشعر العربي الحديث وفي آخر مرحلة من مراحل تطوره ، وليس فقط في مرحلته الأولى التي كان فيها تقليديا يسعى أصحابه الى إحياء القديم . ومع ذلك فإن ما يتميز به الشعر الحديث بصفة عامة من تنوع هائل في الأساليب ومن سرعة التغير في المواقف والأهداف و « الموضات » يختلف كل الاختلاف عما في الشعر القديم من معايير ثابتة أو شبه ثابتة أخذ بها الجميع أو كادوا ، شعراء كانوا أم نقادا .

وحتى في المرحلة الأولى من مراحل تطور الشعر الحديث لم يكن الشعر تقليديا صرفا . حقا أن القصيدة القديمة ذات القافية الواحدة وذات البحر الواحد ببنائها الشامخ وبألفاظها الرنانة وبموسيقاها الخطابية ظلت هي المثل الأعلى لدى البارودي وشوقي وحافظ والرصافي وأيضا لدى الزهاوي الى حد بعيد ، بل إن بعض هؤلاء الشعراء حاولوا أن يحتفظوا بما فيها من نسيب ، كما حاولوا إحياء لغة البادية وصورها! لقد انتقد البعض شعراءنا هؤلاء لتقليديتهم وعابهم كما لو كانت تقليديتهم هذه جاءت بمحض اختيارهم كما هي الحال إلى حد ما في نتاج أتباعهم من الجيل اللاحق مثل بدوي الجبل والجواهري ، وكما لو كانت هناك عدة أساليب أخرى متيسرة شاءوا أن يرفضوها مؤثرين عليها أسلوب القصيدة القديم[6] . ولكن الحق يقال إن من يذهب هذا المذهب إنما يظلم هؤلاء الشعراء ويتجاهل وقائع التاريخ ولا يقدر كما ينبغي تلك الاعتبارات الحضارية البالغة التعقيد - سواء من ناحية الفكر أو من ناحية الحساسية أو من ناحية اللغة أو من ناحية الاجتماع - تلك الاعتبارات الحضارية التي لم تسمح بوجود غير أسلوب واحد للتعبير ، ألا وهو أسلوب القصيدة القديمة . وكلنا يعلم ما حدث لشوقي في نهاية القرن الماضي حين جرؤ على أن يقول إنه ربما يفيد من قراءاته في الشعر الفرنسي فاتهمه محمد المويلحي نفسه ، وليس مجرد رجل جاهل متعصب ، واتهمه بشدة جعلته يصمت في هذا الموضوع الى الأبد[7] . وبغض النظر عن أي اعتبارات أخرى فإن العودة الى روائع الأدب القديم واستلهامها والاسترشاد بها بعد فترة الركود كانت تعبيرا عن رغبة العرب في تأكيد ذاتهم ووجودهم في عالم تتهدده قوى أجنبية بدا أنه من الصعب السيطرة عليها أو إيقافها عند حد . فالعودة الى روائع الأدب القديم كانت مصدر سلوى وعزاء لمن يشعر بالنقص ومصدر أمل لمن يشعر بالتخلف ، فالذي أنتج هذه الروائع في الماضي لا يوجد أي سبب منطقي يحول دون إنتاجه أمثالها في المستقبل . هي اذن تقوم على أساس موقف انفعالي ذي شقين : الرغبة في الهروب من حاضر مخز الى ماض مجيد والرغبة في تغيير الحاضر بمحاولة إحياء الماضي . ومن ثم نجد تلك الظاهرة الغريبة في هذا الشعر ، وهي تلك الكثرة الكثيرة من القصائد التي تنتقد شتى نواحي التخلف الحضاري في المجتمع العربي الحديث وتهيب به أن يلحق بركب المدنية الحديثة ، بينما هي ذاتها منظومة في أسلوب شعري قديم . ولا يخفى علينا ما في هذا الموقف من ازدواج بل وتناقض له دلالته الشعورية والحضارية .

---

(6) Nadeem N. Naimy, Mikhail Naimy: An Introduction, Beirut, 1967. 6 ff.

(7) مصطفى لطفي المنفلوطي مختارات المنفلوطي . القاهرة ، ١٩١٢ ، ص١٠٨ .

حقا ان البارودى مثلا كان أحيانا يروض القول فيصف لنا مغامراته الوهمية فى مجتمع قبلي لا علاقة له بمصر فى القرن التاسع عشر[٨] . كذلك يبدأ شوقي قصيدة تدور حول مشاكل اليوم من تموين وغيره بالبكاء على الديار ويستهل أخرى تتعلق بمشروع ملنر ومستقبل استقلال البلاد بنسيب يقع في سبعة عشر بيتا يتحدث فيها عن ربرب الرمل وبرْبه والغيد والبان والأرداف والكثب والظباء والقطا وظبية والرمل .

صـبـاه آرام وصـاد المـوى   يشادن لا بره من حبّه[٩]

كذلك يبدأ حافظ ابراهيم قصيدة بمناسبة افتتاح ملجأ لليتامى بوصف رحلة بالقطار تماما مثلما كان شاعر الجاهلية يصف رحلته بالناقة[١٠] . ويصف شوقي رحلته بالباخرة بأسلوب البادية وصورها فالأمواج « كهضاب ماجت بها البيداء » والسفن تعلو وتهبط فوق هامة الموج .

نازلات في سيرها صاعدات   كالهوادي يهزهن الحداء[١١]

ويشبه نفسه بأبى تمام حينا وبحسان بن ثابت حينا آخر . ومع ذلك فنحن فى حاجة الآن وقد بالغ البعض فى أهمية « شكل » الشعر الجديد وأغرقوا في وصف أبعاده وتجاوزاته ـ أقول نحن في حاجة الى أن نتذكر أن شعرائنا التقليديين هؤلاء لم يعتبروا القصيدة القديمة شيئا مقدسا لا تمسه الأيدي ، وإنما حاولوا التوفيق بين الشكل القديم المحلي ومقتضيات العصر الحديث وحاجاته السياسية والاجتماعية والسيكولوجية . وحينما توفر لديهم الصدق والإلهام لم يكن تقليدهم آليا ، وانما كان تقليدا إبداعيا إذ أمكنهم أن يعبروا عن تجاربهم وفى الوقت عينه أن يصلوا بين نتاجهم وبين التراث العربي ، وغدت الصور والقوالب التقليدية على أيديهم رموزا شعرية وحضارية مشحونة بالعواطف والمشاعر الجماعية . ولا شك أن نجاح شاعر مثل شوقي وذيوع صيته في العالم العربي فترة طويلة من الزمان يعودان الى حد بعيد إلى حسن استخدامه لهذه الرموز ـ هذا بالطبع بالإضافة الى مواهبه الأخرى مثل إحساسه المرهف بشتى الإمكانات الموسيقية فى اللغة العربية . كما أن عدم تمكن بعض الشباب من تذوق شوقي أو إدراك سر عظمته هذه الأيام إنما يدل على مدى انفصامهم من تراثهم الثقافي .

لقد استطاع الشعراء التقليديون إذن أن يعبروا عن مشكلاتهم واهتماماتهم الحديثة فى حدود شكل القصيدة وأسلوبها . وبذلك أمكنهم أن يعدلوا بقدر ليس بالطفيف من مفهوم وظيفة الشاعر . فقد أخذت تختفي ظاهرة

---

(٨) ديوان البارودي . تحقيق محمود الإمام المنصوري ، جـ١ ، ص١٢٣
(٩) أحمد شوقي . الشوقيات . القاهرة ، ١٩٥٠ ، جـ١ ص٦٦ ، ص٧٤
(١٠) ديوان حافظ ابراهيم . القاهرة ، ١٩٤٨ ، جـ١ ص٢٧١
(١١) الشوقيات جـ١ ، ص١٧

الشاعر الصانع الذي يعرض سلعته للبيع والذي يتنافس مع غيره من الصناع في إظهار مهارة حرفته وبراعته اللفظية وبهلوانياته اللغوية ، الشاعر المداح الذي يبيع سلعته لمن يدفع له أغلى ثمن فيها . وحلت محل هذه الظاهرة الشاعر الذي هو لسان حال أمته أو مجتمعه .

لاشك أن هذا التغير في مفهوم الشاعر مرده أيضا تغيرات اجتماعية وحضارية كبرى مثل بداية ظهور الطبقة الوسطى وانتشار الصحافة وزيادة الوعي السياسي وما اليها . غير أنه يجب ألا ننسى فضل شعرائنا في هذا التحول . ومع أن هذه الوظيفة الجديدة ليست في الواقع بالحدث الجديد في تاريخ الأدب العربي ، وإنما وجدت منذ وجد الشعر الجاهلي إذ كانت وظيفة الشاعر الجاهلي أن يكون لسان حال قبيلته ، الا أنها على مدى العصور ، وباستثناء حفنة من الشعراء ، ضاعت أو كادت تضيع . وعلى أية حال الفضل كل الفضل لشعرائنا التقليديين المحدثين في أنهم استعادوا لنا هذه الوظيفة بعد عصر الانحطاط الذي تحول الشعر فيه الى نشاط ذهني بل قل لا ذهني تافه يكاد يكون منفصلا كل الانفصال عن مشاكل العصر وهموم المجتمع وآماله وأمانيه . ولقد أدى شعراؤنا وظيفتهم الاجتماعية هذه بجدية وتكرار بحيث كان لهم أثر عميق في تطور الشعر الحديث حتى هذه اللحظة ، إذ لا نبالغ حين نقول إن الشعر العربي الحديث لم يخل تماما في أية مرحلة من مراحله من شيء من « الالتزام » السياسي أو الاجتماعي . كما أن ما تتميز به القصيدة من عبارة جزلة ولهجة خطابية وقافية رنانة وموسيقى صاخبة يجعلها أصلح شكل لهذا اللون من الشعر الذي يعالج الموضوعات الاجتماعية والسياسية العامة والذي يلقى بصوت جهوري في المحافل والمنتديات . لقد وُصفت هذه القصائد بأنها تماثل المقالات الافتتاحية في الصحف ، وهذا كلام فيه شيء من الصدق . بيد أنه اذا كان لنا أن نسميها ضربا من الصحافة فلنقل إذن إنها الصحافة في أسمى صورها حيث لا يبدو الحد الفاصل بين الصحافة والأدب واضحا كل الوضوح . وأنا شخصيا أشك في أنه كان من الممكن لشكل آخر غير القصيدة التقليدية أن تعبر بنفس الدرجة من الحدة والانفعال والتأثير في نفس الجمهور عما في قصيدة مثل « وداع اللورد كرومر » لشوقي أو « مظاهرة السيدات المصريات » لحافظ ابراهيم أو « الحرية في سياسة المستعمرين » للرصافي من غضب وتهكم وسخرية . وبالمثل فان ما في قصائد مثل « أطبق دجى » أو « تنويمة الجياع » للجواهري من صور شعرية بالغة العنف وذات قدرة تعبيرية هائلة كان يفقد جزءا كبيرا من أثره وفاعليته لولا ذلك التوتر الناشيء عن الضرورات الشكلية للقصيدة .

وعلى الرغم من أن شكل القصيدة التقليدية وأسلوبها يصلحان بنوع خاص للموضوعات العامة التي يكون الشاعر فيها واعيا طول الوقت بوجود جمهور يستحثه على القيام بفعل ما أو يلقنه درسا أخلاقيا أو اجتماعيا أو يستمد منه عزاء وسلوى ، الا أن الموقف الذي يكون الشاعر فيه منفردا مع أفكاره الخاصة متأملا مشاعره وخواطره ـ هذا الموقف لا ينعدم كلية في شعر التقليديين . لقد بينت في مجال آخر كيف أن كلا من البارودي وشوقي استطاع أحيانًا أن يعبر عن تأملاته ومشاعره الذاتية داخل إطار التقاليد ، بل كيف انهما استغلا هذه التقاليد للتعبير عن حالات

نفسية معقدة»[١٢] . وأخيرا يجب ألا ننسى أنه مع أن التقليديين بصفة عامة استمدوا الكثير من مثلهم ونماذجهم من التراث العربي الا أنهم بمضى الوقت لم يستنكف بعضهم من استيراد أشكال جديدة غريبة عليهم من الغرب ، كالمسرحية مثلا .

لقد أطلت الوقوف عند التقليديين عامدا لأنى اعتقد أننا ونحن فى هذه الحالة من التحمس للشكل الجديد أو الأشكال الجديدة ومن الولع بالعالمية نميل الى أن نغمطهم حقهم بل وأن ننكر أفضالهم كلية . إن كنا نريد أن نعدل فى حكمنا عليهم يلزمنا أن نضعهم فى إطارهم التاريخى ونتعلم كيف نراهم داخل هذا الإطار . وهذا يوسعنا أن نصنعه الآن لأنه لم يعد هناك أى خطر فى عودة الشعر العربي الى أسلوبهم : فالبعد بين نتاجنا ونتاجهم قد غدا شاسعا حقا . اقول هذا بصفتى أحد الذين مارسوا الشعر والذين كانوا ولا يزالون يدركون كل الإدراك مدى ماق موقف التقليديين من قصور وحدود ومدى عدم صلاحية أسلوبهم لسد حاجات الأجيال التالية .

لننتقل الآن وبسرعة الى المرحلة الثانية من تطور الشعر العربي الحديث ، تلك التي أطلقت عليها في مقدمة كتابي « مختارات من الشعر العربي الحديث » مرحلة رواد الرومانطيقية ـ وهى المرحلة التى خطا الشعر العربي فيها خطوات واسعة نحو ما يسمى بالعالمية . وأفضل من يمثل رواد الرومانطيقية هم خليل مطران والثلاثى المعروف باسم مدرسة الديوان وهم العقاد وشكرى والمازنى . وكما تأثر مطران بالأدب الفرنسى وقع أفراد الديوان تحت تأثير الأدب الانجليزى . هذه حقائق أولية يعرفها كل من له إلمامة طفيفة بالشعر الحديث . وكما هو معروف ثار مطران على القصيدة التقليدية وأتى بعدة مفاهيم أصبحت فيما بعد من المسلمات التى لا يرقى اليها الشك عند المهتمين بالشعر : منها وحدة القصيدة ، وغلبة المعنى على اللفظ ، وضرورة تحكم الشاعر فى أدوات صنعته ، وتعبيره عن ذاته وأيضا ضرورة « عصرنة » الشعر الحديث . كما أكد مطران قيمة الخيال وغرابة الموضوع ، وذلك في مقدمته الشهيرة للجزء الأول من ديوانه (١٩٠٨) وفي شعره على حد سواء . وبتأكيد الخيال وغرابة الموضوع أخذنا نبعد عن جو الشعر التقليدى الذى ينزع الى طرق الموضوعات التقليدية بالأساليب التقليدية وبالتالى يتضمن الى حد ما رؤية تقليدية للوجود . نعم أخذنا نبعد عن هذا ونقترب من الأصالة والخيال الإبداعى أو الخيال الخلاق وغيرهما من شعارات الرومانطيقيين الأوربيين . بل إن اهتمام مطران بما سماه « ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة . . . وتحري دقة الوصف»[١٣] إنما يذكرنا بما دعا اليه الشاعران الإنجليزيان وردزورث وكولردج في مقدمة ديوانها الشهير Lyrical Ballads (قصائد قصصية غنائية) الذى ظهر في آخر القرن الثامن عشر. هذا وإن كان من

---

(١٢) Badawi, M.M. Al-Barudi: Precursor of the Modern Arabic poetic Revival. The World of Islam, N.S.Vol.XII, NO.4; Idem, al-Hilal, Moon or Poet? A CriticalAnalysis of a Poem by Shawqi, Journal of Arabic Literature, II (1971), pp.127-35; Also M.M.Badawi, A Critical Introduction to Modern poetry, Cambridge, 1975, P. 24

(١٣) ديوان الخليل . دار الهلال ، ١٩٤٩ جـ ١ ، ص ٩ . قارن أيضا قوله ص ٩ ـ ١٠ «على أن أصرح غير هائب أن شعر هذه الطريقة هو شعر المستقبل لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعا» .

المستبعد أن يكون مطران قد تأثر بهما عن طريق مباشر . ومعروف أن مطران قد تمكن في بعض شعره من التعبير عن مشاعر ذاتية حادة وعن موقف من الطبيعة شبيه بموقف الرومانطيقيين الأوربيين وأنه لجأ الى الشعر القصصي والدرامي بدلا من الشعر الخطابي المباشر ـ كما فعل التقليديون ـ للتعبير عن رؤية خاصة أو موقف شخصي ، كما أن شعره يتميز بقدر كبير من الأصالة وبقسط من الغنائية ومن التحرر من قيود القافية الواحدة . لقد وصف بعض النقاد مطران بأنه رومانطيقي ولكننا نرى أنه على الرغم من كل هذه العناصر الرومانطيقية في شعره لم يتمكن من التخلص من أثر العباسيين على لغته ، مثله في ذلك مثل مدرسة الديوان ، وهو مثلهم أيضا لم يتوفر لديه تلقائية الرومانطيقيين ولا ثورتهم العاطفية العارمة ولا شفافية لغتهم .

والواقع أن هناك أوجه شبه كثيرة بين مدرسة الديوان وبين مطران . فهم مثله دعوا إلى لون ذاتي من الشعر يعبر عن رؤية شخصية فردية كما يعبر عن روح العصر . وهم مثله أيضا اهتموا بمسألة وحدة القصيدة وإن كانوا في رفضهم للشعر التقليدي أشد عنفا وتطرفا منه . بل إن ما شنه العقاد من هجوم على شوقي وعلى ما يمثله شعره من قيم في كتاب « الديوان » (١٩٢١) نال تقريظ ميخائيل نعيمة نفسه في كتابه « الغربال » (١٩٢٣) ، ونعيمة كما نعلم يقف فيه موقفا متطرفا في رفضه للقيم المحلية وفي دعوته للقيم العالمية . ولقد تغيرت وظيفة الشاعر مرة ثانية على أيدي رواد الرومانطيقية : فالشاعر في نظرهم ليس مجرد صانع ولا هو صحافي يسجل ما يجري في مجتمعه من أحداث ، هو رجل ذو تجربة عاطفية عميقة وله موقفه الفردي من الوجود أو فلسفته في الحياة ، ومن ثم فهو يسمو على نظم المديح وشعر المناسبات ، ويحاول جاهدا أن يبدع أدبا إنسانيا وإن كان لا بد له أن يكون مصريا وعربيا في آن واحد : أي أدبا تلتقي فيه المحلية والعالمية معا . فهم في تأكيدهم أهمية الشعر الذاتي أو شعر الشخصية وأهمية صدق الشاعر وإخلاصه سواء في كتاباتهم النظرية من مقالات لدواوين أو فيما نظموه فعلا من شعر ، ... را متأثرين بمن قرأوا لهم من شعراء ونقاد رومانطيقيين أوربيين ولاسيما كولردج . غير أنهم كانوا أيضا يعتزون بتراثهم العربي ولاسيما بالشعر العباسي . ولعل ما في معظم شعرهم من توتر لا يرجع الى بعض النشاز بين اللغة الكلاسيكية القديمة والإحساس الرومانطيقي الجديد فحسب ، وإنما مرده أيضا أن بعضهم على الأقل رغم استعلائه على المجتمع حوله وشعوره بتفوقه على عامة الناس لم يتمثل التجربة الرومانطيقية الغربية كل التمثيل ، بل ظلت قراءاته في الشعر الأجنبي والأدب الأجنبي تجارب فكرية عقلية صرفة تتعارض مع استجاباته التلقائية وتجربته للحياة المصرية حوله بأساليبها وأنماطها المختلفة عن الحياة في الغرب . وهذا في ذاته مظهر للتوتر العام الذي يصاحب عادة مراحل الانتقال الحضاري .

ولقد كان شعراؤنا هؤلاء شديدي الإحساس بهذا الانتقال مما جعلهم ينطوون على أنفسهم وخلع مسحة من الكآبة على نتاجهم . وصورة الشاعر التي تخرج بها من كتاباتهم ليست هي صورة رجل هو لسان حال المجتمع ، وليست صورة شخصية عامة على الإطلاق ، وإنما الشاعر هنا فرد أولا ، منطوٍ على ذاته يتأملها ، مكب على خلجات نفسه يحللها . وبالاختصار الشاعر هنا هو الرجل الحساس . وهناك صفة أخرى له بدأت تظهر في نتاجهم وتتضح

فى قصيدة لشكرى بعنوان « الشاعر وصورة الكمال » وتصور شاعرا هام بالمثل الأعلى وهو الجمال الكامل الذى هو من بنات خياله وأخذ يسعى وراءه حتى فقد صوابه وانتهى بالانتحار[14] . ولاشك أن شكري قد تأثر في هذه القصيدة بقصائد من الشعر الانجليزى الرومانطيقى تعالج موضوعات مماثلة لعل أشهرها قصيدة جون كيتس La Belle Dame Sans Merci. وبهذه القصيدة لشكرى نجد أننا قد اقتربنا جدا من عالم الرومانطيقيين الذى يعتبر الخيال فيه وسيلة للوصول إلى ضرب أسمى من الحقيقة ، وإن كانت هذه الحقيقية تسلب من يبصرها القدرة على مجابهة العالم المادي الذى يعيش فيه الناس . حقا ان موقف شكرى من الخيال لا يخلو من الانتقاد ، فهو وإن كان يستهويه الخيال الا أنه مدرك لما ينطوى عليه من خطر ، فموقفه إذن لا يزال موقفا خلقيا يدين الخيال ويعتبره من قبيل الأوهام الضارة .

وحين نتأمل نتاج الرومانطيقيين الخالصين نلحظ أن الخيال يصبح عندهم وسيلة مشروعة للوصول الى أسمى الحقائق فى الوجود . هذا ما نجده ضمنا فى معظم قصائد الشعراء الرومانطيقيين ، ومعبرا عنه بوضوح لا مزيد عليه فى الكثير من كتابات جبران خليل جبران وفى « الغربال » لميخائيل نعيمة وبالذات فى « الخيال الشعري عند العرب » (١٩٢٩) لأبى القاسم الشابى . وفى ذلك هم يمثلون امتدادا وتطويرا لمواقف رواد الرومانطيقية ، كما أن ثورتهم على التقاليد والحلية بلغت أحيانا حد التطرف . فنعيمة مثلا يعقد فصلا فى كتابه « الغربال » بعنوان « فلنترجم ! » ينصح فيه أدباء العرب بأن يركزوا جهودهم على ترجمة روائع الأدب العالمى أولا وقبل أن يبدأوا التأليف . أما الشابى فكتابه لم يحظ بعد باهتمام الباحثين الجاد والتحليل المنصف الذى يحاول رد ما فيه من آراء الى أصوله . حقا إنه نتاج يتميز بحماس الشباب وشططه وتسرعه فى الحكم وإطلاق التعميمات بلا تحفظ ولا ضابط ومع ذلك فحينما نذكر أن الشابى ألفه وهو لم يتجاوز بعد سن العشرين وأنه لم يكن يعرف لغة أوربية لايسعنا الا الإعجاب بهذه الشجاعة والجرأة وبهذا الإخلاص . والذى يهمنا فى هذا المجال هو مدى تغلغل الأفكار والمبادىء والنزعات الرومانطيقية فى نفس الشابى ، فهو يبدأ بتبيان أهمية الخيال فى حياة الانسان فيقول إنه « ضرورى للانسان . . . كالنور والهواء والسماء . »[15] ويذكر العلاقة بين الخيال وبين لغة المجاز فى الشعر . ويقابل بين الأساطير عند العرب وعند الغربيين من يونان ورومان ومن أهالى شمال أوربا فيجدها عند العرب فقيرة فى الخيال الشعري . ثم يقابل بين موقف الشاعر إزاء الطبيعة عند العرب سواء فى الجاهلية أو فى الاسلام وموقفه فى الشعر الأوربي مستمداً أمثلته من شعراء رومانطيقيين مثل جوته ولا مارتين ، وينعى على الشاعر العربي أنه يعوزه عمق الإحساس إزاء الطبيعة وأنه لا يتناولها بما هى جديرة به من خشوع وإجلال .[16] كذلك يجد أن موقف العربى من المرأة موقف سطحى حسي مادي فهو لا يرى فيها إلا جسدا يشبع شهوته بينما المرأة هى على حد قوله « معبد الحب فى هذا الوجود . »[17] وهى « هذا اللغز

(١٤) ديوان عبدالرحمن شكري . جمع نقولا يوسف . إسكندرية ، ١٩٦١ ، ص١٣٠ - ١٣١ .
(١٥) أبو القاسم الشابي . الخيال الشعري عند العرب . تونس ، ١٩٦١ ، ص١٨ .
(١٦) نفسه ص٥٣ .
(١٧) نفسه ص٩١ .

الجميل الذي يفتننا بسحره ويختلبنا بجماله فنتبعه مرغمين دون أن نستطيع له حلا .»[١٨] وهي « الطيف السماوي الذي هبط الأرض ليؤجج نيران الشباب ويعلم البشرية طهارة النفس وجمال الحنان .»[١٩] ويخلص الشابي من دراسته الى أن الأدب العربي لم يعد يشبع حاجات العصر فيقول « إنه لم يعد ملائما لروحنا الحاضرة ولمزاجنا الحالي ولأميالنا ورغائبنا في هذه الحياة ، فقد أصبحنا نرى رأيا في الأدب لا يمثله وتفهم فهما في الحياة لا نجده عنده ونطمح بأبصارنا الى آفاق أخرى لم تحدثه بها أحلامه ولا يقظاته .. فلا ينبغي لنا أن ننظر إلى الأدب العربي كمثل أعلى للأدب الذي ينبغي أن يكون ، ليس لنا الا احتذاؤه ومحاكاته في أسلوبه وروحه ومعناه ، بل يجب أن نعده كأدب من الآداب القديمة التي نعجب بها ونحترمها ليس غير ... حتى يمكننا أن نتخذ لنا أدبا قويا فيه ما في الحياة الحاضرة من عمق في الفكر وسعة في الخيال ودقة في الشعور . أما أن نتخذ الأدب العربي الذي عرفنا خلوه من مثل هاته الأمور مثلنا الأعلى الذي ننسج على منواله فذلك هو الخمول ، وذلك هو الموت الزؤام .»[٢٠] .

ليس في نيتي أن أناقش الآن آراء الشابي هذه وإن كان من الواضح أن معظمها يمكن دحضه بسهولة . لقد اقتبست بعض الفقرات من هذا الكتيب ذي النزعة الهدامة لشاعر هو في رأيي من أعمق شعراء الرومانطيقية العرب وأرهفهم حساسية لسببين : أولهما لأنه يعطينا فكرة عن مدى تطرف بعض الرومانطيقيين العرب في رفضهم للتقاليد والمحلية . والسبب الثاني هو أن الشابي من خلال عرضه لآرائه في الأدب والشعر والميثولوجيا والطبيعة والحب والمرأة قد لخص لنا موقفه وموقف سائر الرومانطيقيين العرب إزاء هذه الموضوعات التي ما أكثر ما تناولوها في شعرهم . ومفهوم الشاعر عندهم هو أنه نبي وفيلسوف وكاهن وعراف . فجبران يصفه بأنه «ملك بعثته الآلهة ليعلم الناس الالهيات»[٢١] وميخائيل نعيمة يقول إن الشاعر «نبي وفيلسوف ومصور وموسيقي وكاهن ، نبي لأنه يرى بعينه الروحية مالا يراه كل بشر .»[٢٢] ولعل أبلغ صورة للشاعر عند الرومانطيقيين هي ما ورد في قصيدة علي محمود طه «ميلاد شاعر» ويستهلها بهذه الأبيات :

هبط الأرض كالشعاع السنيّ ... بعصا ساحر وقلب نبيّ
لمحة من أشعة الروح حلّت ... في تجاليد هيكل بشريّ
ألهمت أصغريه من عالم الحكمة ... والنور كل معنى سريّ
وحبته البيان ريّا من السحـــــــــــر به للعقول أعذب ريّ[٢٣]

---

(١٨) نفسه ٦٩

(١٩) نفسه ص٢١

(٢٠) نفسه ص١٠٥ ، ١٠٦

(٢١) جبران خليل جبران . المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران . بيروت ، ١٩٥٩ ، ص٣٠٧ .

(٢٢) ميخائيل نعيمة . الغربال . بيروت ، ١٩٦٠ ، ص٨٤

(٢٣) سهيل أيوب . علي محمود طه : شعر ودارسة . دمشق ، ١٩٦٢ ، ص٦٤ .

وهكذا تتم العملية التي تحول بها مفهوم الشاعر التقليدي الى الشاعر الرومانطيقي فنحن هنا لسنا إزاء صانع أداته الكلمة ولا إزاء رجل هو لسان حال الجماعة ويعتبر نفسه مجرد فرد فيها ، بل إزاء شخص تبوأ مكانة أسمى من مستوى الجماعة ويرى نفسه كائنا روحيا ، ساحرا ورائيا ، فيلسوفا ونبيا . هذا المفهوم الجديد تتضمنه قصائد عديدة نظمت في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن حول موضوع الشاعر وآلام الشاعر ومرثيات قالها أصحابها على قبور الشعراء .

الا أن الرومانطيقية سرعان ما تكونت لها تقاليدها الخاصة بها سواء في حصيلتها اللغوية أو في صورها الشعرية أو في مواقفها العاطفية فلقدت بذلك حيويتها وصدقها ودخلها الزيف ، وبالتالي تضاءل ارتباطها بواقع العالم العربي بما فيه من مشكلات سياسية واجتماعية أليمة . وانتقدها الجيل الصاعد بحجة أنها شعر المراهقة والهروب الى البرج العاجي والى عالم الخيال والاحلام الزائفة والإغراق في العواطف الرقيقة وتجنب الواقع الشائه . وطبعا كانت هناك عدة عوامل ساعدت على الثورة ضد التقاليد الرومانطيقية : منها انتشار التفكير الماركسي بين الشباب من الشعراء ورجال الفكر نتيجة للوضع السياسي والاقتصادي الذي زاد سوءا بسبب ظروف الحرب العالمية الثانية . وعقب انتهاء الحرب مباشرة نشر لويس عوض ديوانه «بلوطولاند وقصائد أخرى» (١٩٤٧) مصحوبا بمقدمة ينادي فيها بضرورة تحطيم بحور الشعر السائد وكتابة شعر الشعب ، وبعد سنوات قلائل (١٩٥١) شن مفيد الشوباشي ـ وهو مثل لويس عوض من تلامذة سلامة موسى ـ هجومه العنيف على الأدب الرومانطيقي .[٢٤] وفي (١٩٥٥) نشر محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس كتابهما «في الثقافة المصرية» ويحوي مقالاتهما في النقد الأدبي الماركسي الذي لقي نجاحا كبيرا لدى الشباب ، وفي العام التالي ظهر كتاب «قضايا أدبية» للناقد اللبناني الماركسي الكبير حسين مروّة . وقبل ذلك ظهرت مجلة الآداب البيروتية تدعو الى قضية الالتزام متأثرة في ذلك بكتابات الأديب الماركسي الفرنسي سارتر . وهكذا تحول الشعراء حتى بعض الرومانطيقيين منهم عن عالم الخيال والحب الى قضايا الشعب والالتزام . وغنيّ عن الذكر ان مأساة فلسطين بنتائجها السياسية الكبرى المباشرة وغير المباشرة لعبت دورا كبيرا في هذا التحول .

ومن ناحية أخرى أخذ تأثير ت . إس . إليوت يظهر في نتاج الشعراء الشبان ـ وكان لويس عوض من أوائل الذين عرفوا القارىء العربي بإليوت عن طريق مقالاته في مجلة «الكاتب المصري» في الأربعينات . ويبدو أثر إليوت واضحا ليس فقط في الأسلوب والشكل واستخدام الإشارة والأسطورة في الشعر العراقي واللبناني والمصري ، بل ان هجوم إليوت على بعض الشعراء الرومانطيقيين الانجليز كان له أثره بلاشك في موقف الشاعر العربي من التراث الرومانطيقي العربي . والواقع أن هذا الاهتمام الغريب بإليوت من قبل شعراء العرب الشبان كان مظهرا من مظاهر اهتمامهم بالشعر الأوربي والأجنبي بعامة في ذلك الوقت . وكان ضمن أولئك الذين لهم دراية كبرى بالشعر الغربي

---

(٢٤) محمد مفيد الشوباشي . الأدب الضال . الثقافة (القاهرة) ع ٦٦٣ (١٣ ديسمبر ١٩٥١) ص ٩ .

المعاصر الشعراء الرمزيون والسيرياليون الذين ارتبطت اسماؤهم بمجلة وشعره البيروتية ، وقد لعبت هذه المجلة دورا هاما في الثورة على الرومانطيقية ، وفي تشجيع الشعر الجديد . وكما هو معروف لم تقف ثورة الشعر الجديد عند رفض الموضوعات والأساليب الرومانطيقية ، وإنما حطمت البحور وأحلت محلها التفعيلة الواحدة واستغنت عن القافية أو كادت ، بل شاعت أيضا قصيدة النثر .

وإن نحن استبعدنا الاعتبارات الشكلية وجدنا أن الشعر الجديد يتفاوت في مدى رفضه للرومانطيقية . فبعض الشعراء في قرارة أنفسهم محافظون رغم استخدامهم للأسلوب الجديد ، على حين أن البعض الآخر ولاسيما المتطرفون من شعراء مجلة وشعره حاولوا القضاء على عاداتهم وتقاليدهم العربية والانتماء الى قضايا الشعر المعاصر في الغرب ، مما أدى الى تسميتهم بشعراء الرفض . وهؤلاء وقعوا تحت تأثير الشعر الرمزي والسيريالي الفرنسي وأصبحت لهم نظرية في الشعر ذات مدلولات ميتافيزيقية وصوفية . وأدونيس واحد من الذين أخلوا بهذه النظرية مع الاحتفاظ بشيء من الاعتدال في موقفه من التراث ، وظل يدعو الى قضية الشعر الجديد والحداثة بالذات في كتاباته وفي مجلة «مواقف» . وأولئك الذين ظهر في نتاجهم تأثير الشعر الانجليزي والأمريكي الحديث ولاسيما إليوت (مثل السياب والبياتي وخليل حاوي ويوسف الخال وصلاح عبدالصبور) عمدوا الى استخدام المونولوج الداخلي والاشارة الى الأساطير والتراث الشعبي وغيره من مميزات أسلوب إليوت . ولكن الأثر الفرنسي والأثر الانجليزي ما كانا منفصلين كل الانفصال وانما تعلم كل من الفريقين شيئا من أسلوب الفريق الآخر . ولعل أهم ما تميز به الشعر الجديد هو تراكيبه وصوره الشعرية الخاصة به والتي تقربه من الشعر الأوربي المعاصر . فالشاعر العربي المعاصر سواء أكان ماركسيا أم وجوديا حاول أن يتجنب الأسلوب التقريري ، فقد تعلم من الرومانطيقية كيفية استخدام اللغة استخداما يفجر ما فيها من إيحاءات الا أنه تعدى التجربة الرومانطيقية الى أسلوب يلمح أكثر مما يفصح ، أسلوب ملتو يقوم على الصورة كوسيلة للتعبير عن تجربة عاطفية . وهو في تفكيره عن طريق الصورة يتخطى أحيانا حدود المنطق والمعقول . ولعل عدم توفر العلاقات المنطقية أو الروابط الصريحة بين الكلام هو الذي يضفي على تراكيب هذا الشعر صفة الغموض التي نجدها في الكثير من الشعر الأوروبي المعاصر . ومن الأخطار التي تهددت الشعر الجديد ولع الشعراء بالجدة أو الحداثة ، فقد أصبحت صفة الحداثة تعني لدى الكثيرين القيمة الفنية للشعر : وفي هذا مصدر قوة الشعر وضعفه معا . فعلى الرغم من أن الشعر الجديد استطاع في بعض الأحيان أن يوجد تراكيب لغوية في غاية الجرأة وأن يوسع من إمكانات اللغة ، الا أن هذا الولع بالحداثة يعكس أحيانا أخرى شيئا من القلق وعدم الثقة بالنفس : فالمقصود بالحداثة كان في الواقع هو التشبه بالعالم المتحضر أي بالغرب . هذا على الرغم من أن البعض كان يرفض الغرب ايديولوجيا . وكان شعراؤنا يتلهفون على تحقيق العالمية في شعرهم لدرجة جعلتهم أحيانا يضحون بروح اللغة العربية ذاتها .

أما مفهوم الشاعر الذي ظهر من خلال هذا الشعر الجديد فهو مفهوم البطل والمنقذ والمخلص . لقد رأينا كيف تحول مفهوم الشاعر كصانع إلى لسان حال المجتمع على يد التقليديين وكيف تحول لسان حال المجتمع عند رواد الرومانطيقية الى الرجل الحساس الذي هو فوق المجتمع ثم الى النبي والرائي مع الرومانطيقيين دون أن يفقد بذلك

سلبيته وقدرته على الألم ! أما في المرحلة الأخيرة من تطور الشعر العربي فقد استعاد الشاعر عضويته في المجتمع ولكن ليس في صورة لسان حال المجتمع وانما في صورة البطل الذي ينشد خلاص أمته عن طريق تحقيق خلاصه الفردي . وهذا يفسر لنا كيف أن التجربة الروحية في الجيد من هذا الشعر والتي هي القصيدة كانت في نفس الوقت تعليقا سياسيا أو حضاريا . ومن الملاحظ أن الكثير من هؤلاء الشعراء كانوا يهتمون على نحو يكاد يكون تراجيديا بضرورة إحياء الحضارة العربية والمجتمع العربي وجره الى سياق العالم الغربي الحديث المتمدين الذي يتقدم بسرعة تكاد تخطف البصر : وظهرت هذه الفكرة في عدة صور منها الفينيق عند أدونيس وحاوي والخال والسياب وجبرا وغيرهم ، وتصور الشاعر أنه نوح أو المسيح أو سندباد . إنه لم يعد الشخص السلبي المتألم ، ولكنه يقوم بعمل إيجابي بطولي ويضحي بذاته لكي ينقذ شعبه . وواضح ما كنه هذا العمل في سياق التفكير الماركسي أو لدى شعراء المقاومة الفلسطينيين . أما عند الشعراء الرمزيين والسيرياليين فالعمل الذي يقوم به الشاعر هو شعره ، فهو عن طريق خلقه لغته هو وصوره واستعمالاته الخاصة به إنما يصل إلى إدراك جديد للعالم ، وبالتالي يخلق نظاما جديدا وعالما جديداً .[٢٥]

من هذا العرض السريع لتطور الشعر العربي الحديث يتضح لنا أن الثورة على التقاليد والمحلية لم تكن مجرد حركة تلقائية نابعة من باطن الحضارة العربية وإنما كان مصدر الإلهام فيها هو الشعر الأوربي الذي كان بمثابة عامل مساعد وظيفته إظهار التغيير أو الرغبة في التغيير . كذلك نلاحظ أنه الى عهد قريب جدا لم يلجأ الشعر العربي الى الموضات أو الأساليب الأوربية إلا بعد أن تكون هذه الموضات أو الأساليب قد انتهت أو بطل العمل بها في أوربا منذ زمن طويل . ولعل أبرز مثل لهذا هو الرومانطيقية . ففي نهاية القرن التاسع عشر حين بدأ الشعر العربي يقبل على مرحلة الرومانطيقية نجد أن الرومانطيقية الأوربية التي كانت قد ظهرت قبل ذلك بأكثر من نصف قرن قد انقرضت وحل محلها حركات أو مدارس أخرى : ففي فرنسا تلتها تلك الحركات التي جعلت الشعر «الحديث» ممكنا في بلاد كثيرة وبالذات الحركة الرمزية . أما في انجلترا فقد جاء بعد الرومانطيقية أساليب العصر الفكتوري التي أخذت بذورها تبدو عليها مظاهر الانحلال فعلا في نهاية القرن التاسع عشر . كما أننا نعلم أن مطران كان يعرف على الأقل شيئا من نتاج الشاعر المستقبلي Futurist مارينتي Marinetti الإيطالي المولود بالاسكندرية ، ومع ذلك فشعر مطران لا يظهر فيه سوى ضرب خفيف من الرومانطيقية . ومما يدعو الى التساؤل أن ذلك الشاعر العالمي الكبير كفافي Kavafy اليوناني كان ينظم قصائده «الحديثة» الكبرى وهو يقيم بمصر في مدينة الاسكندرية دون أن يعرف عنه شيئا ـ فيما يبدو ـ شعراؤنا العرب الذين كانوا ينظمون شعرهم الرومانطيقي في ذلك الوقت . هذا وقد عاش أبو شادي في انجلترا في الوقت الذي تمت فيه أهم التجارب في الشعر الانجليزي الحديث ـ تجارب باوند Pound واليوت ـ ومع ذلك فلم يكن أبو شادي يهتم في الواقع إلا بالشعر الرومانطيقي والفكتوري ، وبالمثل فان شعراء العرب ـ باستثناء شاعر أو شاعرين مصريين ـ اكتشفوا شعر ت . اس . إليوت في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات حين كان إليوت قد بدأ يفقد مكانته كرائد أو بعبارة أدق حين لم يعد إليوت يمثل أحدث الشعراء الانجليز وانما تلاه جيلان من

(٢٥) أدونيس . مجلة «الآداب» جـ١٤ ، عدد٣ (مارس ١٩٦٦) ص٣ .

الشعراء : جيل أودن Auden وجيل فيليب لاركين Philip Larkin . كذلك يصدق هذا الكلام على الواقعية الاشتراكية وان كان الفارق الزمني بين انتشارها في أوربا وقت الحرب الأهلية الاسبانية وبين ظهورها عندنا بعد الحرب العالمية الثانية هو جيل واحد .

هذه الظاهرة تدعونا الى طرح السؤالين التاليين : أولا ، مامعنى هذا الفارق الزمني ؟ ثانيا ، ما مدى الأصالة في الشعر العربي الحديث ؟ في رأيي أن هناك عدة اعتبارات قد تفسر لنا لماذا لجأ العرب الى الرومانطيقيين بالذات حين تعرفوا على الشعر الأوربي ، أولها وأبسطها أن الذوق السائد في أوربا في ذلك الوقت أو على الأصح الذوق الشعبي كان لايزال يقوم على أساس المبادىء والمثل الرومانطيقية . وفي نتاج ثقافي بالغ التعقيد كالشعر لا نتوقع من الأجنبي الدخيل على ثقافة يجهلها جل الجهل أن يكتسب شيئا أرقى من الذوق الشائع . فليس من الإنصاف ولا من الواقعية في شيء أن نفترض أنه بمقدوره أن يصنع أكثر من ذلك .

ثانيا :- إن تذوق الشعر الرومانطيقي الأوربي أسهل بكثير من تذوق الشعر الكلاسيكي الذي يعتمد الى حد أبعد بكثير على الشكل المصقول والعبارة الجزلة وعلى مافي اللغة من إمكانات بلاغية لا يدركها إلا من له معرفة حية دقيقة وطويلة العهد باللغة الأوربية . ولما كان الشعر الرومانطيقي أشد تلقائية ومشحونا بالانفعالات العاطفية كان تأثيره في النفس مباشرة فالشاعر الرومانطيقي يحاول التعبير عن عواطفه من حيث هو إنسان أولا وليس بوصفه فردا مثقفا ينتمي الى تراث لغوي وثقافي معين ، ومن هنا سهل تذوقه نسبيا على الأجنبي . وقد يفيدنا في هذا الصدد أن نعلم أن العرب ليسوا وحدهم الذين تأثروا بالشعر الرومانطيقي أول ما تأثروا حين تعرفوا على الشعر الأوربي . فاليابانيون أيضا بدأوا ترجماتهم من الشعر الانجليزي بشعر شيلي Shelley (وبالذات بقصيدته «الى الريح الغربية») .⁽٣٦⁾

ثالثا - على الرغم من وجود عناصر يمكن وصفها بأنها رومانطيقية في التراث الشعري العربي ، عناصر ربما جعلت من السهل على العرب أن يتذوقوا الشعر الرومانطيقي الأوربي ، الا أن التصور التقليدي للأدب والشعر عند العرب يشترك في نقاط كثيرة مع المبادىء والمسلمات التي تقوم عليها الكلاسيكية الأوربية . ومن ثم فان العرب الذين أحسوا بالحاجة الى التخلص من قيود الماضي ورغبوا صادقين في الولوج الى العالم المتمدين الحديث وجدوا ما يشبع حاجاتهم العاطفية ورغباتهم في الحركة الرومانطيقية الأوربية لأنها نصبت نفسها ثورة على الكلاسيكية . ان نقد الآمدي مثلا لما في شعر أبي تمام من استعارات غريبة بعيدة الشبه ليوازي على نحو مدهش نقد الدكتور جونسون في القرن الثامن عشر للاستعارة في شعر الشعراء المعروفين باسم الميتافيزيقيين . كما أن مبدأ الوضوح ، الذي كما سبق أن بينت ،⁽٣٧⁾ له قيمة كبرى في التراث النقدي عند العرب هو نفس المبدأ الذي أدت اليه فلسفة ديكارت في الحركة

(٣٦) Donald Keene, (ed), Modern Japanese Literature, London, 1956, p.19.

(٣٧) مصطفى بدوي ، دراسات في الشعر والمسرح ، القاهرة ، ١٩٦٠ ، ص ٣٦ ومايليها .

الأدبية الكلاسيكية في فرنسا وانجلترا على حد سواء . هذا ناهيك عن تلك الصفات العديدة التي تميز بها أسلوب الشعر الكلاسيكي الانجليزي على الأقل والتي من السهل أن نجد لها ما يوازيها في الشعر العربي القديم : ونخص بالذكر منها استخدام البلاغة والعبارة الجزلة ومفردات اللغة التي لا ترد إلا في الشعر وتوازن طرفي الثنائي أو المزدوج heroic couplet مثلما يتوازن الشطران في البيت العربي ، ثم مجيء القافية في آخر المزدوج لتؤكد بجرسها اكتمال المعنى ، والولع بالصياغة وأسبقية اللفظ على المعنى (ألم يحدد الشاعر بوب Pope مثله الأعلى في الشعر بقوله الشهير : «المعنى الشائع في أفصح عبارة» What oft was thought but never so well expressed) . والمبدآن الجوهريان اللذان رأى فون جرونباوم[٢٨] أنهما يقوم عليهما الأدب العربي القديم : أي ضآلة الدور الذي يؤديه الخيال وتصور الشكل على أنه قالب خارجي تصب فيه المادة أو المعنى ـ هذان المبدآن في الواقع يصدقان على الشعر الكلاسيكي الأوربي بمقدار ما يصدقان على الشعر الكلاسيكي العربي . وفضلا عن ذلك فان الكلاسيكية بتأكيدها أهمية الصياغة الجيدة المصقولة والشكل الجميل إنما هي تعبير عن وضع حضاري مستقر فيه اتفاق على قضايا الإنسان الكبرى ـ على حين أن الرومانطيقية وليدة مجتمع منشق على ذاته ويشك أفراده في قيمه التقليدية ومدى علاقتها بأمور حياتهم . ولذلك فليس هناك ما يدعو الى العجب إن لجأ شعراء العرب في تلك الفترة القلقة من تاريخهم الحضاري الى ذلك اللون الثوري من الشعر .

لقد كان طبيعيا إذن أن يولي العرب أنظارهم صوب الشعر الرومانطيقي الأوربي . وحتى إن استبعدنا هذه الاعتبارات لم يكن بمقدورهم في ذلك الوقت أن يهضموا ولا أن يتذوقوا أو حتى يفهموا الحركات الشعرية الطليعية التي جاءت بعد الرومانطيقية ، لأن هذه الحركات كانت في نواح عدة عبارة عن امتداد وتطوير للتجربة الرومانطيقية . لقد كان على العرب أن يتمثلوا أولا التجربة الرومانطيقية ، وذلك على الصعيدين السيكولوجي واللغوي . بعد ذلك أصبح بمقدورهم أن يتذوقوا الحركات اللاحقة للرومانطيقية . وقد أخذت الفجوة الزمنية التي تفصلهم عن الغرب تقل شيئا فشيئا في كل حركة بحيث أن الشاعر العربي اليوم قد أصبح الكثير من الشعر العالمي في متناول يده (عن طريق الترجمة غالبا بالطبع) كما ذكرت في بداية هذا المقال .

ولحسن الحظ لا يهم الفارق الزمني في أمور الشعر كما يهم في أمور التكنولوجيا والصناعة . ان قيمة قصائد مثل «أخي» لنعيمة أو «الصباح الجديد» للشابي أو «المساء» لأبي ماضي تظل كاملة غير منقوصة على الرغم من أن الشعر الرومانطيقي لم يعد هو شعر أوروبا في القرن العشرين . فالشعر يختلف عن التكنولوجيا في أن الجديد فيه لا يلغي القديم ولا يقضي اللاحق فيه على السابق . وحين أقول الشعر انما أعني الشعر الذي هو تعبير عن تجربة إنسانية أصيلة بكلام يستغل ما في اللغة من إمكانات . إن زيادة الوعي بالفردية والإحساس المضني بالتغير الاجتماعي والثقافي ، والسقم السياسي ، وما ينتاب الشعراء بين الوقت والآخر من شعور أليم بأنه لم يعد لحياتهم هدف وبأنهم

(٢٨) G.E.von Grunebaum. The Aesthetic Foundation of Arabic Literature. Comparative Literature, IV, 4 (Fall, 1952), p.323.

يعيشون غرباء في عالم غريب عليهم ـ كل هذه المشاعر التي يعبر عنها الشعر الرومانطيقي العربي كانت في الواقع جزءا لا يتجزأ من حياة العرب فعلا في بلد أو آخر فترة من الزمان . ولذلك فان الشعر الرومانطيقي العربي في أجود نماذجه ـ مهما كانت المؤثرات الأجنبية فيه ـ لايقل أصالة عن مثيله الألماني الذي تأثر كثيرا بالشعر الرومانطيقي الإنجليزي ، أو عن مثيله الفرنسي الذي تأثر بالرومانطيقية الإنجليزية والألمانية معا . أقول هذا وإن كنت آخر من ينكر أن الشعر الرومانطيقي العربي أضيق مجالا وأدنى طاقة وأضحل فلسفة وفكرا وثقافة منها . أما حين تعوز التجربة الحقة يصبح النتاج مجرد تقليد أعمى أجوف مثلما تجد في قصيدة السياب «من رؤيا فوكاي» اذ حاول السياب فيها أن يقلد أسلوب إليوت في «الأرض الخراب» غير مدرك أن الأسلوب ، ولا سيما حين يكون على هذه الدرجة من الفردية ، ليس بالقالب الخارجي الذي تمكن استعارته وانما هو تعبير عن رؤية خاصة للحياة . ولكن السياب نفسه حين توفرت لديه تجارب حقيقية أصيلة استطاع أن ينتج قصائد ذات قيمة كبرى مثل «أنشودة المطر» و «النهر والموت» و «سفر أيوب» ولا أراني مبالغا حين أقول إن الشعر العربي الجديد له طابعه الخاص الذي يميزه عما قرأته من شعر حديث على الإطلاق . ولعل جدته هي أنه ، في الوقت الذي يعبر فيه الشاعر عن حيرة الانسان الحديث إزاء القضايا الأزلية ، لاتزال تهمه حتى درجة الجزع ماهية العرب ومستقبل الحضارة العربية في عصر له صفات المأساة . إنه شعر ميتافيزيقي وقومي في آن واحد ، عالمي ومحلي معا .

* * *

الحداثة : فكرة في شعر أدونيس

محمد المزعلمي
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة اليرموك

١ ـ مقدمة :

سأحاول هنا أن أركز على فكرة الحداثة ـ عند أدونيس ـ كما تنعكس في شعره . فكتاباته الشعرية والنقدية وجهان لعملة واحدة . ويمكن القول ـ دون مغالاة ـ إن أدونيس في كتاباته النقدية يخدم توضيحا وربما تبريرا لنوع الشعر الذي يكتبه .

إن فكرة الحداثة فكرة أساسية في شعره ونثره أيضا . فمنذ صدور ديوانه الثاني « أوراق في الريح » عام ١٩٥٨ نلاحظ أن قسطا كبيرا من شعره ، وخاصة قصائده الطوال ، تعالج بطريقة أو بأخرى ، تصوره عن الحداثة . وتصور أدونيس عن الحداثة ، في شعره ، هو نفس التصور في نثره . والحداثة تعني عنده التمرد الدائم على ما هو سائد واتباعي ، وتوكيد على الفرادة والخصوصية[1] .

تغطي مسيرة أدونيس الشعرية ما ينوف على ثلاثة عقود ، أي منذ صدور ديوانه الأول ، « قصائد أولى » عام ١٩٥٧ ، الى يومنا هذا . وخلال هذه المسيرة طرأت تغيرات شملت اللغة والصور والتراكيب الشعرية عنده . ففي قصائده الاولى غنائية بسيطة ، وصور مفردة رومنسية وغير مركبة . وفي ديوانه الثاني أظهرت بعض قصائده ميلا تدريجيا نحو العبارة الشعرية المعقدة ذات الأبعاد المتعددة . وديوانه الثالث ، « أغاني مهيار الدمشقي » الصادر عام ١٩٦١ يظهر أن أدونيس قد وجد صوته الخاص المتميز ، في الشعر العربي الحديث . فالصور ـ هنا ـ معقدة ، واللغة الشعرية منتقاة بدقة ، وأكثر من هذا ، الرؤية شمولية ، إضافة الى التعقيد

---

(١) انظر مقالنا « الحداثة في كتابات أدونيس النقدية » الفهد ، عدد ١ (١٩٨٤) عمان .

والغموض في بعض النواحي . ويتطور هذا الأسلوب ويستمر في ديوانه الرابع « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » الصادر عام ١٩٦٥ ، وفي ديوانه الخامس ، « المسرح والمرايا » الصادر عام ١٩٦٨ . ويحتوي ديوانه السادس ، « وقت بين الرماد والورد » الصادر عام ١٩٧٠ على ثلاث قصائد طوال ، تمثل ما أسماه بـ « القصيدة الكلية » . وشعره هنا عالم من التعددية والتنوع ، والرؤية الشمولية ، ومزيج بين الخاص والعام . وفي « القصيدة الكلية » يخرج أدونيس كليا عن المفهوم التقليدي للشعر ويداخل بين ما يعتبر نثرا بالمفهوم التقليدي وما يعتبر شعرا . وكذلك يجد الدارس أكثر من وزن شعري أو أكثر من نوع واحد من التفعيلات الشعرية ، في القصيدة الواحدة . إن أدونيس ، باختصار ، يحاول أن يستعيض عن المفاهيم التقليدية للشعر والنثر ، من أجل تبني طريقة في الكتابة قريبة مما تدعوه جماعة مجلة « تل كل » بالكتابة [٢] .

ديوانه السابع « مفرد بصيغة الجمع » الصادر عام ١٩٧٥ يتكون من قصيدة واحدة طويلة جدا ، تنقسم الى أربعة أقسام ، وكل قسم يتجزأ الى أجزاء أصغر . ونعتقد أن أدونيس قد حاول أن يجعل من قصيدته المعقدة هذه ، رائعة مشهورة . فالنص نسيج معقد من المعاني المتناقضة ؛ فنجد الانسجام والتمرد ، الموت والولادة . . . الخ . إنها نموذج ممثل لعالم أدونيس . وسوف أناقش هذه القصيدة بتفصيل أكثر ، لاحقا .

ويسجل ديوانه « كتاب القصائد الخمس » الصادر عام ١٩٨٠ باعتقادنا تراجعا في مساره الشعري . فقصائد هذا الديوان ، في الغالب ، رجع صدى لقصائد أدونيس السابقة ، وخاصة في ديوانه أغاني مهيار الدمشقي ، حيث نرى اسم مهيار يتكرر مرارا في هذا الديوان مجددا . ويشكل موضوع الحديث عن الواقع العربي ، خاصة الوضع السياسي والاجتماعي ، الموضوع الرئيسي لقصائد هذا الديوان ، ويكرر أدونيس ، بشكل واضح ، كثيرا من الأفكار والصور ، وحتى اللغة الشعرية ، التي نجدها في قصائده السابقة التي تعالج هذه الموضوعات . ولكن ثمة مراوحة في التعقيد بين قصائد هذا الديوان . فقصيدة « مراكش / فاس » أكثر تعقيدا من حيث البنية من القصائد الأخرى في هذا الديوان ، وأقل تعليمية أيضا . إنها تبدو وكأنها نسيج على منوال « مفرد بصيغة الجمع » . فهي صوفية من حيث الرؤية واللغة الشعرية ، ولكنها في الوقت نفسه لا تخلو من أصداء قصائد سابقة له .

أما ديوانه الأخير « كتاب الحصار » الصادر عام ١٩٨٥ فيحتوي قصائد وخواطر نقدية . والحصار هنا هو حصار بيروت عام ١٩٨٢ من قبل الجيش الإسرائيلي وأعوانه في لبنان . هذا الحصار الذي فضح هشاشة النظام الرسمي العربي ، ومن هنا يشكل هذا الحصار أيضا ، حصارا للإنسان العربي بين القمع والتخلف الحضاري .

---

(٢) مجلة Tel Quel تصدر في باريس منذ عام ١٩٦٠ . تعنى بالبنيوية والسيميائية ، وهي مجلة راديكالية تنشر كتابات ثورية في النظرية والتطبيق في الفنون ، الفلسفة ، العلوم ، والسياسة . والكتابة Ecriture تعني كتابة النص دون أن يكون في ذهن الكاتب القصد لكتابة قصيدة ، قصة ، أو مسرحية ، بالمعنى التقليدي . وطبقاً لرولان بارت ، أحد كتابها المهمين ، فان كل نص هو ابداع نفسه . ومن كتابها الرئيسيين المهمين أيضاً دريدا ، سولير ، كرستيفا ، فوكو وآخرون .

٢ ـ بحث لا ينتهي :

البحث عن الحداثة والجدة كان وما يزال هم أدونيس الرئيسي . وقد عبر عن هذا الهم ، في شعره ، بطرق متعددة . الحداثة عنده تعني الصراع الدائم ، والإبداع دون نهاية أو توقف . أي أن الاتجاه يجب أن يكون نحو الآتي ، وما بعد .

سيدتي أنا اسمي التجدد
أنا اسمي الغد
الغد الذي يقترب ـ الغد الذي يبتعد [٣] .

●●●

الهد نحو البعيد والبعيد يبقى . هكذا لا أصل
ولكني أمضي »[٤] .

وبهذا تؤكد فكرة البحث المستمر على التصور بأن الحاضر ما هو إلا لحظة انتقالية لصالح المستقبل ، وأن قيمة ما تم إنجازه قيمة مرحلية ومؤقتة فقط . ولذا يجب القضاء على العناصر الميتة من الماضي ، من أجل بناء مستقبل أفضل بحيث يتجاوز إنجازات الحاضر . ومن هنا نجد أن عملية التدمير عند أدونيس تتلازم وعملية البناء ، في أي محاولة للتقدم :

أبحث عن نفسي في قوة
تقول لي أن أهدم الدنيا
تقول لي أن أبني الدنيا ،
أبحث في نفسي ، في صبوتي
عن الغد الأجمل والأبهى
أبحث عن معنى [٥] .

إن فكرة تبشة حول عملية التدمير من أجل خلق « السوبرمان » أو « المستقبل والأفضل » تشيع في ديوان أدونيس الثالث ، أغاني مهيار الدمشقي ، وتستمر في أعماله الشعرية ، وخاصة عندما يزاوج بينها وفكرة تناسخ الأرواح التي تبناها أدونيس نقلاً عن الصوفية الإمامية ، وسأناقش هذا في مكان آخر فيما بعد .

---

(٣) أوراق في الريح ، الطبعة الثالثة (بيروت ، دار العودة ١٩٧١) ص ٧٨ ـ ٧٩ .
(٤) أغاني مهيار الدمشقي ، الطبعة الثالثة (بيروت ، دار العودة ١٩٧٠) ص ٨٩ ـ ٩٠ .
(٥) قصائد أولى ، الطبعة الثالثة (بيروت ، دار العودة ١٩٧١) ص ١٠٨ .

يجد أدونيس في أسطورة الفنيق أداة مثالية للتعبير، من خلالها، عن فكرة البعث والخلود. فالنار التي تحرق الفنيق تعلن في الوقت ذاته عن لحظة الولادة الثانية. يوظف أدونيس هذه الأسطورة في قصيدة «البعث والرماد» وهي قصيدة تعالج فكرة البعث بعد الموت، كما يوحي بذلك عنوانها.

والحداثة في هذا المجال تعني أيضا التمرد والخروج على كل التقاليد السائدة. وهي فكرة تسود في أغاني مهيار وفي قسط كبير من شعر أدونيس بعد ذلك. وفي الحقيقة أن هذه الميزة نفسها هي ما يميز صوته في الشعر العربي الحديث. وعلى حد قول خالدة سعيد فإنه:

منذ أغاني مهيار الدمشقي بدأت كلمة الرفض سيرورتها في الشعر العربي المعاصر وفي النقد المعاصر. والرفض هو النسغ الذي ينتظم القصائد جميعها... موقف الرفض هذا موقف مأساوي، لأن الشاعر يقف في مضيق بين ما يرفض وما ينتظر، بين ماض وآت، ومن هنا كان الاحساس بالنفي والغربة. فمهيار مغترب أبدا عما كان لينتي ما يكون. (٦)

وتفرض فكرة التمرد والرفض على مهيار وأدونيس مشكلة وجودية، وهي مشكلة الاختيار. فاختيار جانب ما والانتماء له والارتباط معه، يقود الى الانتهاء مما يؤدي الى نهاية الصراع والتوقف، وهي فكرة يرفضها مهيار وأدونيس دائما:

ماذا، إذن تهدم وجه الأرض
ترسم وجهاً آخراً سواه،
ماذا إذن ليس لك اختيارْ
غير طريق النارْ
غير جحيم الرفض(٧).

وفوق هذا تصبح مشكلة الاختيار أكثر حدة وتسبب قدرا أكبر من الحيرة والقلق عندما يصبح الشخص الذي يختار يعرف كل شيء:

وحيرتي حيرة من يعرف كل شيء
حيرة من يعرف كل شيء.. (٨)

---

(٦) خالدة سعيد، «الرؤية المتحركة»، مواقف عدد ١٧ - ١٨ (١٩٧١) ص ١٣٦.
(٧) أغاني مهيار، ص ١١١.
(٨) أغاني مهيار، ص ٥١.

وهذه هي نفس الحيرة والارتباك اللذين عانى أدونيس منها في ديوانه « كتاب القصائد الخمس » حيث يقول :

ما أقسى أن نعرف أو نفهم كل الأشياء [٩]

٣ ـ حاضر الواقع العربي :

يعري أدونيس ، في شعره ونثره ، الواقع العربي ويرفضه واصفا إياه بالثبات ، وأنه ، في الغالب ، مجرد إعادة للماضي . الى جانب هذا ، يرى الوضع السياسي على أنه قمعي واستبدادي لا يفسح أي مجال لأصوات الابداع والتغيير ، وكل محاولة في هذا الاتجاه تقع تحت خطر شديد . ويطفح ديوانه « المسرح والمرايا » بالشكوى من هذه الحقيقة القائمة المريرة والتي يعبر عنها بقوة وصراحة في قصائده ، « تيمور ومهيار » و « مرآة السياف »[١٠] .

هل قلت إنك شاعر ؟
من أين جئت ؟ أحس جلدك ناعما . . .
سياف تسمعني ؟
وهيئك رأسه ،
خطه ، وهات الجلد واحذر أن يمس
الجلد أشهى لي وأنقى . . .
سيكون جلدك لي بساطا
سيكون أجمل محمل
هل قلت انك شاعر ؟ [١١]

وقد دفع هذا الوضع الراكد القمعي أدونيس ، إلى جانب شعراء عرب آخرين ، الى اغتراب حاد . لكن هذا الاغتراب اغتراب ثوري يختلف عن الاغتراب العدمي عند بعض الشعراء المحدثين الغربيين . ففي قصيدة « الفراغ »[١٢] التي كتبها عام ١٩٤٥ يصف ادونيس كيف ان جيله قد فقد حس الانتماء الى أي شيء ، حيث ان الفراغ يستهلك الواقع العربي . لكنه في القصيدة نفسها ينتظر الثورة والجيل الثوري الذي سيقلب الوضع ويحطم الماضي الميت ويحرقه ، ليبني مستقبلا جديدا على الأنقاض . ويعبر أدونيس عن الصراع بين التقليدي والابداع ، القمع والحرية ، في قصيدة أخرى في ديوان أغاني مهيار ، حيث يشخص معاناة الفرد المبدع في هذا الوضع العربي القمعي :

ـ جره يا شرطي . . .

(٩) كتاب القصائد الخمس ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٠) ص ٣٤ .
(١٠) ان كلمة « سياف » يستدعيها فوراً في ذهن القارئ صوراً من ممارسات التعذيب والعقاب في العصور الوسطى . والسيف أداة من أدوات العصور الوسطى ، لذا لا نعتقد أن أدونيس قد استعملها هنا دون قصد .
(١١) المسرح والمرايا ، (بيروت : دار العودة ١٩٦٨) ، ص ٧٠ .
(١٢) أوراق في الريح ، ص ٣٧ ، ٥٥ .

ـ سيدي أعرف ان القصلة
بانتظاري
غير أني شاعر أعبد ناري
وأحب الجلجلة
ـ جره يا شرطي
قل له إن حذاء الشرطي
هو من وجهك أجمل .
آه يا عصر الحذاء الذهبي
أنت أغلى أنت أجمل(١٣) .

وشجب ادونيس لا يتوقف عند المؤسسة السياسية فقط ، بل يتعدى ذلك الى المجتمع نفسه ، خاصة تلك الفئات التي تعيش ولا تهتم في حياتها الا بقشور الحياة والتافه منها ، بدلا من الأمور الجوهرية الأساسية . وهذا ينطبق بشكل نموذجي على البرجوازية العربية التي فقدت هويتها الثقافية نتيجة تحولها الى مجرد مستهلك للبضاعة الغربية ولكل ما هو زائف من الثقافة الحديثة ، التي قوامها السلع الثمينة والحلى المتراكم :

كانت المائدة
غرقا ،
يتصايح فيها الضيوف
كان لحم الحروف
جبلا ، والشراب
ساحرا حوله يطوف
وعلى الشرفة الذهبية في قبة المائدة
كان وجه يبيد مع الأوجه البائده ،
كان وجه الكتاب(١٤) .

وتطرح قصيدة مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف ـ ديوان وقت بين الرماد والورد ـ قضية الوجود العربي ومستقبله . بنية هذه القصيدة معقدة مركبة . ثمة أجزاء من القصيدة عبارة عن نثر شعري يتسم بالسيريالية . وهي بشكل عام نسيج من المتناقضات والمتقابلات ؛ فنجد المقاطع الغنائية التي تتسم بالوضوح الى جانب المقاطع التي تتسم بالغموض . وكذلك يختلط أو يتجاور الخاص والعام ، الشخصي واللا شخصي ، الماضي ، الحاضر والمستقبل . وهي عالم متكامل يوازي العالم الخارجي ، وتحيل إلى نفسها كإطار مرجعي ، أي أنها تحتوي على واقع داخلي خاص بها .

---

(١٣) أغاني مهيار ، ص ١٣٠ .
(١٤) المسرح والمرايا ، ص ٧٦ .

وقضية الوجود العربي ، بالنسبة الى ادونيس ، هي قضية ثقافة معوقة أوقف تطورها وأصابها الانقطاع عند نقطة ما في تاريخها لكنها استمرت تعيش في تحوقها مكررة نفسها بطريقة اجترارية :

لم يكن في البداية
غير جذر من الدمع / أعني بلادي
والمدى خيطي ـ انقطعت وفي الحضرة العربية
غرقت شمسي / الحضارة ثقالة والمدنية
وردة وثنية
خيمة :

هكذا تبدأ الحكاية أو تنتهي الحكاية [١٥] .

ولبعث الحياة في هذه الثقافة من جديد ، يجب إحداث تغير جذري يقضي على كل الأشكال الإصلاحية والاتباعية . وهذا هو تصور أدونيس للحداثة ، ولجعل الثقافة العربية المعاصرة تشارك بفعالية في الحضارة العالمية المعاصرة . ولهذا لا يتردد في تبيان العناصر الحية في الثقافة العربية المعاصرة والتي تكمن فيها إمكانية التطور والتقدم . لذا فهو يختار الثورة الفلسطينية بوصفها أملا ورمزا للتغير الثوري في العالم العربي :

شجر بلون التحول والهجرة

في الضوء جالس في فلسطين وأغصانه نوافذ / أصحابنا
لأقرأه قرأنا معه نجمه الأساطير / جندوقضاة يدحرجون
عظاما ورؤ وسا ، وراقدون كما يرقد حلم يهجرون
الى التيه . . . / [١٦]

إن ظهور الفدائي الفلسطيني بايديولوجيته الجديدة التي تهدف الى بناء مجتمع جديد تسوده العدالة والمساواة والسلام ، يعني عند أدونيس بداية مرحلة جديدة في التاريخ العربي :

هذا أنا : لا ، لست من عصر الأفول
أنا ساعة الهتك العظيم أتت وخلخلة العقول
هذا أنا ـ عبرت سحابة
حبلى بزوبعة الجنون [١٧] .

---

(١٥) وقت بين الرماد والورد ، الطبعة الثالثة (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٢) ، ص ٨ .
(١٦) نفسه ، ص ٢٢
(١٧) نفسه ، ص ٢٧ .

ومع أن الأمثلة المذكورة أعلاه أمثلة ساطعة على أفكار أدونيس عن الحداثة والثورة ، الا أنها مجرد تكرار لأفكاره في قصائد سابقة له ، وبخاصة في ديوانه ، أغاني مهيار الدمشقي . وفكرة الجنون تمثل ـ عند أدونيس ـ أعلى مستويات الثورة الحقيقية ، وهي فكرة تتكرر كثيرا في شعر أدونيس . الجنون رمز للثورة ، فالمجنون لا يخضع لأي سلطة ولا يتبع أي نمط من المتواضعات مهما كان نوعه ، وبهذا فالمجنون يأتي دائما بما ليس متوقعا . ويهاجم ادونيس ، مرة اخرى ، كل مظاهر القمع والجمود والتخلف في جميع أنحاء العالم العربي ويكرر مثل هذه الأفكار في قطعة شبه سريالية حيث يقول :

حيث وقف على طرف العمل ، وضع الكتاب كالشامة على جبينه ورسم جوقة من الملائكة على شفتيه وأذنيه ، أخذ يفرز أصابعه وأسنانه في قصعة الكلام طالت أذناه وسقط شعره وتحول ، وكان الوقت يشرف أن يصبح خارج الوقت وما يسمونه الوطن يجلس على حافة الزمن يكاد أن يسقط « كيف يمكن إمساكه » ؟ سأل رجل مقيد وشبه ملجوم لم يجئه الجواب لكن جاءه قيد آخر وأخذ حشد كمسحوق الرمل فيها ينسج رايات وبسطا وشوارع وقبابا ويبني جسرا يعبر عليه من الآخرة إلى الأولى . . .[١٨]

في هذه القطعة ، التي تشبه الكلام في حالة الجنون ، ـ وهي نموذج على كتابة ادونيس شبه السريالية ـ نجد مزيجا من التعبير عن المحسوس والتعبير عن المجرد ، وكأنما ذلك تعبير عن وحدة العالم التي تشكل فكرة أساسية عند الصوفية الإمامية . انه يجرد الكلمات ، هنا ، من معانيها المتوارثة ليشحنها بمعان جديدة تكتسبها من علاقاتها الجديدة مع المفردات الأخرى . أقول شبه السريالية ـ لا سريالية ـ بسبب طريقة استعماله للأفعال ، فهي تتوالى في الحدوث ، فنلاحظ التقدم الزمني ، الأمر الذي يكشف عن تنظيم مدبر مسبقا وبوعي ، وهو ما لا نجده في السريالية بالمفهوم الشائع .

وينهي ادونيس قصيدته هذه ، مثل كثير من قصائده الطويلة الأخرى ، بقدوم الجديد وبالثورة التي ستحطم كل مظاهر وتجليات الماضي الميت . ومرة أخرى يكرر ادونيس ويستعيد أفكارا أو تحديات معروفة في أعماله السابقة وخاصة في أغاني مهيار .

لكن صرخة أدونيس للتحطيم هنا تختلف عن صرخة نيتشه ، لسبب بسيط هو أن التحطيم عند أدونيس يتم بفعل الجماعة (في حين ينظر نيتشه للجماعة على أنها مجرد قطيع) . إضافة إلى أن أدونيس يؤكد حقيقة أنه ليس وحيدا في صراعه هذا ، وهذا يبعد كل إحساس بالاغتراب . وفي حقيقة الأمر أن تصور أدونيس للثورة هنا قريب جدا من مفهوم الماركسية لثورة الجماهير .

أدونيس والماضي العربي :

إن رفض أدونيس للحاضر العربي ، لكونه ـ على حدّ رأيه ـ جامداً ثابتاً ، يمتد الى الماضي وخاصة الى عناصر

(١٨) نفسه ، ص ٣٠ ـ ٣١ .

الثبات والجوانب المظلمة في هذا الماضي ، والتي ما تزال تسيطر على هذا الحاضر بشكل تراجيدي . ويتضح هذا الرفض من خلال الرموز والنماذج العليا التي يستخدمها . واستخدام النماذج العليا شائع في الشعر العربي الحديث وخاصة عند شعراء الطليعة . وهذا صحيح بشكل خاص في شعر العقدين الخامس والسادس من هذا القرن . وقد كانت معظم شخصيات هذه النماذج العليا مستمدة ، في شعر كثير من شعراء العقد الخامس ، من التراث الطبيعي ، إلا أن الشعراء أخذوا ، تدريجياً ، يستمدون هذه الشخصيات من التراث العربي الإسلامي[١٩] . وتقول سلمى الخضراء الجيوسي حول استخدام الأنماط العليا في الشعر العربي الحديث :

> إن بعث شخصيات كهذه من الماضي وإسقاطها على الحاضر يوفر ربطاً مباشراً مع حقب تاريخية ويعطي شعوراً بالتقدم المستمر من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل ، ومن شأن هذا التقدم أن يوحد التجربة ويدلك على إمكانية حصول نفس التجربة ثانية[٢٠] .

ليس في نيتي أن أناقش ، هنا ، استخدام النماذج العليا ، من حيث المبدأ ، ولكني أريد ، في الحقيقة ، أن أعطي بعض الأمثلة ، على استخدام أدونيس للنماذج العليا في رفضه للماضي العربي وكذا الحاضر العربي . ففي هجومه على المؤسسات السياسية المعاصرة ، يستخدم الحجاج نموذجاً أعلى للتعسف والظلم . وقد استخدم هذا النموذج الأعلى ، بشكل خاص ، كثير من الشعراء العرب المحدثين ليعبروا عن بغضهم للتعسف والظلم في المجتمع العربي المعاصر . لكن أدونيس يريد هنا أن يرفض الحاضر والماضي كليهما حين يستخدم هذا النموذج الأعلى في شعره .

ليس من يقلق الأ...
شرط الحجاج / هل أعطيك حلاً ؟
. . . .
(بين أن يرتفع الحجّاج سيفاً
ليشيد الدّولة العظمى ، وبين
لغة الحلّاج كوخا ،
أطرح السيّف وأختار . . .) لماذا
كلّما حاول أن ينبض صدقا
كذبته الكلمات ؟
ولماذا
يعرف الينبوع مجراه لكي يبقى وفيا ؟
إنها الأمة ترتاح الى أشلائها

---

(١٩) انظر : Salma Khadra Jayyusi "Contemporary Arabic Poetry : Vision and Attitudes," **Studies in Modern Arabic Literature**, R.C. Ostle, (ed.) London : Aris and Phillips, 1975, p. 58.

(٢٠) نفسه ، ص ٥٧ .

وعلى الجدران تاريخ ينام
ليس هذا وطنا / هذا ركام[٢١] .

في قصيدة « السماء الثامنة » يستخدم أدونيس شخصية تاريخية أخرى كنموذج أعلى . هذه الشخصية ليست ، على كل حال ، شخصية سياسية ، إنها شخصية الغزالي (ت ١١١١م) المفكر الصوفي صاحب الكتابات الكثيرة التي تعالج الفلسفة والدين ، والتي هاجم في بعضها الفلسفة والمنطق . ومن الواضح أن أدونيس يستخدم شخصية الغزالي كنموذج أعلى للثبات في الثقافة العربية . ويذكر بوضوح في كتابه « الثابت والمتحول » أن كتابات الغزالي مثال ساطع على الجمود والثبات[٢٢] . لذا كانت « السماء الثامنة : رحلة في مدن الغزالي » في الحقيقة رحلة يقوم بها أدونيس نفسه في التاريخ العربي والثقافة العربية وفي الوضع العربي المعاصر أيضاً . ويمكن مقارنة هذه الرحلة برحلة دانتي في الكوميديا الإلهية ، بل وبرحلة الإسراء والمعراج . لكن أدونيس ، بدلا من الصعود إلى السماء ، ينحدر ، وهذا منطقي وأكثر ملاءمة ، الى مدن الغزالي . وحيثما نظر ، خلال رحلته ، لا يرى الا الموت ، أوما يسبب الموت ، كما نرى في النموذج التالي : -

مدائن الغزالي
صحراء من سعال
تخــول ،
أو من قصب السعال[٢٣]

إن مناظر التعسف والموت تتكرر في كل القصيدة وهي قصيدة طويلة تقع في خمسين صفحة . وهي قصيدة نموذجية بالنسبة الى قصائد أدونيس الطوال ، حيث تبدأ القصيدة بفكرة أو موضوع ما في الصفحة الأولى أو في الصفحتين الأولين وبعد ذلك تعاد الفكرة وتكرر على طوال القصيدة دون أن تصل الى الذروة[٢٤] .

وثمة نموذج أعلى تاريخي آخر يستخدمه أدونيس ليعبر من خلاله أيضا عن رفضه وإدانته للوضع العربي الحالي . إنها مدينة بابل ، التي تمثل وترمز عنده الى المدينة العربية اليوم . إنها تمثل التخلف والقمع بكل أشكالها ، كما يتضح في قصيدة بابل في ديوان « القصائد الخمس » .

وقد أثرت خلفية أدونيس الشيعية ، باعتقادي ، على اختياره لشخصيات النماذج العليا . فهو يستخدم ، مثلا عائشة كشخصية في أحد نماذجه العليا . ومن المعروف أن عائشة إحدى زوجات النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، وقد

---

(٢١) كتاب القصائد الخمس ، ص ٤٨ - ٤٩ . وانظر كذلك المسرح والمرايا ، ص ٦٥ - ١٠٢ وكتاب التحولات ص ٢٢٨ .
(٢٢) الثابت والمتحول ، ط (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤) ، ص ٣٩ - ٤٠ .
(٢٣) المسرح والمرايا ، ص ١٤٧ .
(٢٤) وقد لاحظ جبرا ابراهيم هذا أيضاً . انظر كتابه « النار والجوهر (بيروت : دار القدس ، ١٩٧٥) ، ص ٧١ .

روت عنه كثيرا من الأحاديث ، وهي في نظر المسلمين السنيين في غاية الاحترام والتقدير . وهي ، أيضا ، ابنة أبي بكر أول الخلفاء الراشدين والذي تعتبره الشيعة خليفة غير شرعي . لكن السنيين يعتبرونه مسلما ورعا وخليفة عادلا . لكن عائشة ، وهو الأمر المهم هنا ، كانت في صف أعداء علي في الحرب الأهلية بعد مقتل عثمان ، وخاصة في موقعة الجمل المشهورة . ويستخدمها أدونيس كنموذج أعلى للقحط والموت في الماضي والحاضر العربيين(٢٥).

ويزود تاريخ العرب في الأندلس أدونيس بنموذج أعلى ساطع الدلالة . ففي قصيدته « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » ، التي ناقشناها سابقا ، يوظف أدونيس تاريخ العرب في الأندلس كخلفية للقصيدة . لكن أدونيس أراد أن يركز على السنوات الأخيرة فقط ، للوجود العربي هناك ، أي خلال فترة ما عرف بحكم ملوك الطوائف . وقد عرفت هذه السنوات الأخيرة بأنها فترة فساد اجتماعي وسياسي . لذا لا يرى أدونيس أي اختلاف بين تلك الفترة والوضع الحالي في العالم العربي . تبدأ القصيدة بقائمة تتكون من جمل مستقلة عن بعضها بعضا ظاهريا على الأقل ، وهذه الجمل المتناثرة صورة للعالم العربي المفتت . ولكن كل جملة من هذه القائمة يمكن النظر اليها واعتبارها جملة قائمة بذاتها وذات معان خاصة .

وجه يافا طفل / هل الشجر الذابل يزهر ؟ هل تدخل
الأرض في صورة عذراء ؟ من هناك يرج الشرق ؟ جاء العصف
الجميل ولم يأت الخراب الجميل(٢٦).

٤ ـ الغموض في شعر أدونيس :

يعتبر أدونيس ، كما ذكرنا سابقا ، واحدا من أكثر الشعراء العرب المحدثين غموضا وتعقيدا . وهذا الغموض والتعقيد نتيجة لصوره ولطريقة استعماله للغة ، أو ببساطة نتيجة لطريقة تركيب وتنظيم جمله الشعرية . فعلى سبيل المثال نجد أن بعض الأجزاء من المقاطع النثرية في بعض قصائده ، قد تركت بلا تنقيط ، وأن ذلك قد ترك للقارىء ليحدد تركيب وطول الجملة الشعرية ، وهذا يتيح الفرصة أمام عدة قراءات مختلفة لنفس القطعة ، اعتمادا على تنقيط القارىء لها ذهنيا . ونجد هذه الظاهرة في كثير من القصائد ، لكنها تظهر أكثر ما تظهر في قصيدة هذا هو اسمي المكتوبة عام ١٩٦٩ . وهي قصيدة يمكن أن تعتبر نقطة انعطاف في مسار أدونيس الشعري . تبدأ هذه القصيدة بفاتحة يعلن فيها قدومه البروميثي :

ما حيا كل حكمة/
هذه ناري/
لم تبق آية ـ دمي الآية/
هذا بدئي(٢٧).

---

(٢٥) انظر مثلا : أوراق في الريح ، ص ٧٠ ـ ٧٤ .
(٢٦) وقت بين الرماد والورد ، ص ٧ .
(٢٧) نفسه ، ص ٤٩ .

إن مكان بداية السطر في الصفحة المطبوعة مهم جدا لفهم شعر أدونيس . فهو لا يبدأ السطور من نفس المكان وبنفس البعد عن الهامش الجانبي للصفحة ، بل يستغل الفراغ على الصفحة ليحدد أو يوضح بعض النقاط التي عبر عنها في سطر سابق مثلا . في هذه الفاتحة يبدأ أدونيس عبارة « هذه ناري » تحت كلمة « حكمة » تحديدا ، كما لو أنه يريد أن يبين أن الحكمة هي ناره . فاسم الاشارة « هذه » يشير في رأينا الى « حكمة » ، وإلا فإن القارىء قد يفكر أن الشاعر قد قال جملة شعرية أخرى بعد الأولى ليس غير . في السطر الأول يعلن أنه يحطم كل ما هو مؤسس وقائم ، مستخدما النار منظفا ومطهرا ، في حين يشير الى حقيقة أن النار هي أحد العناصر الأساسية في عملية الخلق والتجديد كما في أسطورة الفنيق . هذه النار لا تبقي شيئا من الماضي ومؤسساته ، وليس ثمة بقية من هذا الماضي ، فالنار تمحوه . فالخلق (الحداثة) يجب أن يبدأ من بداية جديدة . لذا يضع الشاعر آخر سطر من هذه الفاتحة « هذا بدئي » تحت « دمي الآية » بالتحديد . هذا التشكيل العمودي للكلمات والجمل الشعرية ، على الورقة المطبوعة يمكن أدونيس من التعبير عن الأفكار الأساسية في تصوره للحداثة .

ومن ناحية أخرى فإن هذه القصيدة مثال نموذجي على « القصيدة الكلية » عند أدونيس والتي سلف ذكرها . إنها ذات بناء مركب ، فهي تتكون من مقاطع غنائية موزونة أحيانا ، ومقاطع نثرية غامضة أحيانا أخرى . والغموض هنا راجع للغة الشعرية ، فهو يستعمل المفردات بطريقة جديدة كليا ، همه الأول أن يعطي هذه المفردات معاني جديدة مختلفة كليا عن معانيها الموروثة ، وكذلك فإن المجازات والصور المتلاحقة تولد تعقيدا في الجملة الشعرية ، خاصة عندما يطرح التنقيط جانبا تاركا للقارىء احتمالات وإمكانات كثيرة لقراءة القصيدة ، كما سلف ذكره . ونعتقد أن خالدة سعيد[٢٨] كانت أول من أشار بوضوح الى هذه الظاهرة ، في دراستها هذه القصيدة ، حيث أعطت أمثلة تبين كيف أن بعض السطور الشعرية يمكن أن تقرأ ثلاث قراءات مختلفة . وقد ردد دارسون آخرون ما قالته خالدة في هذا الصدد ، فقط ، ولم يلاحظوا أن هذه الظاهرة موجودة في قصائد أخرى كتبها أدونيس قبل هذه القصيدة ، وأنها توجد أيضا في مقاطع كثيرة من هذه القصيدة بالذات . ونسوق مثالا على هذا .

أتني

لغة النصل أصرخ انثقب الدهر وطاحت جدرانه بين
أحشائي تقيأت لم يعد لي تاريخ ولا حاضر/ أنا الأرق
الشمسي
والفوهة الحطبة والفعل النظري ياراكب الغيم أشيائي
تعوي والشمس تحيط أطراقي أنا الساكن المدى والمزامير
أنا
الغصن لاجئا[٢٩] .

---

(٢٨) خالدة سعيد ، « حول قصيدة هذا هو اسمي » مواقف ٧ (١٩٧٠) .
(٢٩) وقتا بين الرماد والورد ، ص ٥٩ .

وسأحاول الآن أن أبين عدة قراءات ممكنة للسطرين الأولين ونصف السطر الثالث فقط وذلك للتمثيل فقط . فالقراءة الأولى ستكون قراءة للنص كما ورد ، أي كما يلي :

١ ـ أغني

لغة النصل أصرخ انثقب الدهر وطاحت جدرانه بين
أحشائي تقيأت .

أما القراءات الأخرى فسوف تنتج عن تحديد طول وعناصر الجملة الشعرية ، وبذلك سوف نضع كل جملة شعرية ذات معنى في سطر منفصل كما يلي :

٢ ـ أغني

لغة النصل أصرخ ،
انثقب الدهر ،
وطاحت جدرانه بين أحشائي ،
تقيأت .

٣ ـ أغني لغة النصل ،

أصرخ انثقب الدهر وطاحت جدرانه بين أحشائي ،
تقيأت .

٤ ـ أغني لغة النصل ،

أصرخ انثقب الدهر ،
وطاحت جدرانه ،
بين أحشائي تقيّأت .

٥ ـ أغني لغة النصل ،

أصرخ انثقب الدهر وطاحت جدرانه ،
جدرانه بين احشائي ،
أحشائي تقيّأت .

ويجب أن نذكر هنا أن هذه القراءات هي ليست كل القراءات الممكنة لهذا النص . وكذلك من الجدير بالملاحظة هنا أن هذا النوع من الشعر الذي يكتبه أدونيس يشبه إلى حدّ كبير ما يسميه كل من رولان بارت وجان بيير ريشار بـ « النص غير المقروء Letextelisible » لهذا يجب أن لا ننظر الى الغموض والتركيب في شعر أدونيس نظرة اتهامية ، وانما لنظرة سطحية وساذجة تلك التي تعتبر غنى وتعددية الدلالات هذه في شعر أدونيس ، مجرد إيهام مضطربٌ دونما مدلول على الإطلاق . ولعل أهم مساهمات أدونيس في الشعر العربي الحديث هي لغته الشعرية الخاصة وصوره الفريدة . كما يقول عيسى بلاطة :

> وهكذا يفرض في شعر أدونيس وضع الانسان العربي المعاصر من خلال تركيب لغوي جديد صفته الرئيسية الكيمياء الشعورية التي تتجاوز الكلمات فيها معانيها القاموسية لتصبح وظائف ذات دلالات غير متناهية ورموزا ذات إشعاعات غير محدودة يتوحد فيها الفكر والانفعال ، ولا تعود الصورة في هذا التركيب الجديد مجرد تشبيه أو استعارة أو مجاز يقصد بها تجميل الاسلوب واصطناع التخييل فيه ، بل تصبح هي نفسها الفكرة التي بدونها لا يستوي التعبير ، بل لا يكون معنى على الوجه الذي يريده الشاعر[٣٠].

وقد كان رد أدونيس على اتهامه بالغموض والابهام ذا جانبين يتعلقان بالقارىء ، فهو أولا يرى أن الشعر الجديد يحتاج دائما الى قارىء من نوع جديد ، وأن الشعر الجديد يجب أن لا يقرأ أو يفهم بنفس الطريقة التقليدية . والقراء العرب - حسب رأيه - أغلبهم تقليديون من حيث خلفيتهم وعاداتهم الشعرية وكذا تذوقهم للشعر ، وهذا يفسر - حسبما يرى - سبب اعتقادهم بغموض شعره[٣١] . وهو ، ثانيا ، يدعو القارىء الى عدم النظر والبحث عن المعنى المباشر والسطحي في النص فقط ، ولكن يمكن البحث عن المعاني الباطنية المتعددة في النص التي تحددها وتولدها العلاقات الداخلية للمفردات في ذلك النص الشعري . هذه النظرة مستمدة طبعا ، وكما يعترف أدونيس ، من فكر الحركات الاسلامية الباطنية ، والتي ينتمي أدونيس نفسه الى واحدة منها . فهذه الفئات تزعم بوجود معنى باطني للنص القرآني يختلف عن المعنى الذي يراه المسلمون السنة في ذلك النص . وقد أولت الحركات الباطنية القرآن تأويلا يختلف عن تأويلات بقية فئات المسلمين وخاصة السنة . وما غاب عن أدونيس هنا هو أن الخلاف بين الفئات الباطنية وبقية المسلمين كان ذا أساس اجتماعي سياسي من حيث الجوهر ، وان تأويلهم الباطني للقرآن كان يقوم على هذه الاعتبارات الاجتماعية والسياسية . ومن هنا كان عندهم تأويل واحد فقط للقرآن يدعم آراءهم ، هذا إن كان ذلك التأويل يختلف عن تأويلات الفئات المسلمة الأخرى . ومن هنا فان زعم أدونيس بأن القراءة الباطنية تؤدي الى تعددية في المعنى والى تأويلات عديدة ، زعم غير صحيح في رأينا .

٥ - نرجسية :

قبل أن أشرع في مناقشة « مفرد بصيغة الجمع » ، أود أن أشير الى نرجسية أدونيس كما تتجلى في استخدامه ضمير

(٣٠) عيسى بلاطة ، « الصورة والفكر في شعر أدونيس » ، العربية ١ - ٢ (الربيع - الخريف ١٩٧٧) ، ص ٢٥ - ٢٦ .

(٣١) انظر مثلاً مقاله « عشر نقاط لفهم الشعر العربي الحديث » ، مواقف ٢٤ - ٢٥ (١٩٧٣) ، و« الكتابة الإبداعية والكتابة الوظيفية » في كتابه زمن الشعر ، ص ٧٩ .

المتكلم ، الى حدّ طاغ في شعره[٣٢] . وفي رأينا أن هذه النرجسية نتيجة لتعلق أدونيس الشديد بـ « الحداثة » وبحثه الدائم عنها . فحينما ينظر الى الثقافة العربية ، في ماضيها وحاضرها ، ولا يرى إلا مظاهر القمع والتخلف والاتباعية يعلن عن نفسه أنه العنصر الحديث والحيوي داخل تلك الثقافة . بل يعلن عن نفسه أنه المحرك للدمار الذي سيسفر عن التغيير والتحول :

قادر أن أغير . لغم الحضارة ـ هذا هو اسمي[٣٣] .

●●●

ـ أعلن الآن ، أختار هذا المكان
كلماتي فؤوس
وأصوتي شكل اليدين
أعلن الآن ، أني حطّاب هذا الزمان[٣٤] .

وباعتباره للمحرك والعنصر الحي ، يباعد أدونيس نفسه عن الثقافة العربية الرسمية لأنه لا يريد أن يختنق بما يراه من فضائح . لذا يعلن مهيار ـ أدونيس ـ وهو العنصر الحي ـ انه يقف دائماً في المكان المعاكس للآخرين :

رفضت وانفصلت
لأنني أريد وصلاً آخر ، قبولاً آخر مثل الماء والهواء
يبتكر الانشاد والسهر
يغير اللّحمة والسّداة والتكوين
كأنه يدخل من جديد
في سفر النشأة والتكوين[٣٥] .

ورغم مباعدته لنفسه عن الآخرين ، فان مهيار ـ أدونيس ـ ليس بالإنسان المغترب العاجز عن الفعل والتأثير ، بل إنه ما يزال قادرا على التواصل مع الآخرين والشعور معهم بالرغم من موقفه المثالي والذي يذكرنا بالشاعر المتنبي (ت ٩٦٥م) :

يفصلكم عني بعد بحجم السراب

●●●

(٣٢) وقد لاحظ جبرا هذا أيضاً ، انظر النار والجوهر ، ص ٨٨ .
(٣٣) وقت بين الرماد والورد ، ص ٤١ .
(٣٤) كتاب القصائد الخمس ، ص ١٩٤ .
(٣٥) المسرح والمرايا ، ص ١٩١ .

أنتم وسخ على زجاج نوافذي ويجب أن
أمحوكم ، أنا الصباح الآتي والخريطة التي ترسم
نفسها ،
مع ذلك ، في أحشائي حتى تسهر عليكم ،
مع ذلك أنتظركم[٣٦].

وبالطبع يقوده الغرور بل وشعور العظمة الى اعتبار نفسه أعلى وأرفع من الجميع ، وكذلك الى الابتعاد بنفسه عن كل ما يعتقد أنه دون مستوى عبقريته ، لذا فهو يظل في حركة وتنقل دائمين بحثا عن مكان يليق به وبعبقريته ، في هذا العالم على اتساعه :

بعد نار الطّواف ،
بعد رحيق الجرح والحلم في سرير القطاف
سطعت شهوة العلّو ، تسلقت حنيني وناره ، ورحلنا
عن بلاد نزّازة طحلبية
في بساط الخليقة الشفاف
وأنا اليوم نكهة كوكبية
المرايا ، وأسهر الدهر مرآة لمختطف الوجهي الشراف
للنهار المستور كالقلب ، للفتح
لسحر الأبعاد والأطراف[٣٧]

ومع هذا فهو يحيّ ويعانق كل علامة أو مظهر يشير الى شيء من الحداثة والتحول في الحياة العربية ، وإن كانت هذه العلامات أو الظاهر لا تزيد عن كونها بقعا مضيئة متفرقة في ظلمة تلك الحياة العربية . فهؤلاء الذين قتلوا في الحرب الأهلية اللبنانية وهم يحاربون من أجل حل لقضية الصراع بين الفقر والغنى ، التقدم والتخلف ، الثبات والتحول ، هم بالنسبة الى أدونيس ، رموز لنسغ الحياة والتغير في الحياة العربية المعاصرة :

كان رصاص يهمي
والأطفال شظايا أو روايات
. . . ها هي أجسام المحروقين ،
المذبوحين ،
القتلى من أجل الحرية

---

(٣٦) أغاني مهيار ، ص ١٢٣ .
(٣٧) المسرح والمرايا ، ص ٢٤٣ .

بقع شمسية
والكلمات ، الآن جميع الكلمات
صارت عربية[٣٨] .

٦ ـ مفرد بصيغة الجمع

كتبت قصيدة « مفرد بصيغة الجمع » بين عامي ١٩٧٣ ـ ١٩٧٥ ونشرت على شكل كتاب في عام ١٩٧٧ . وهذا أكثر كتب أدونيس الشعرية موسوعية ، فهو عبارة عن تأملات ذات أبعاد متعددة ومتشعبة حول الانسان والكون . وهنا أيضا نلاحظ أن أدونيس هو الشخصية الرئيسية ، فهو المفرد بينما الكون بكل مظاهره وتجلياته يمثل الجمع . لم يدخل أدونيس المدرسة حتى سن الرابعة عشرة ، لكنه نشأ يتعلم في البيت بحفظ القرآن ويقرأ الشعراء العرب القدماء وخاصة الشعراء الصوفيين ، وشعراء الطائفة العلوية التي ينتمي اليها أدونيس . وقد أثرت نشأته الدينية في مساره الشعري كما تقول زوجته الناقدة خالدة سعيد ، وكما يظهر أيضا من مقابلته مع الناقد منير العكش[٣٩] . وتشكل فكرة وحدة الكون واحدة من الأفكار الأساسية عند الصوفية الإمامية . وهذه الفكرة ترتبط ارتباطا وثيقا مع فكرة الصوفية عن تناسخ الأرواح ذات الأبعاد الأربعة :

١ ـ **القمص** : عندما تنتقل الروح من إنسان الى إنسان آخر من نفس المستوى .

٢ ـ **النسخ** : عندما تنتقل روح إنسان الى حيوان ذي منزلة عالية كالأسد مثلا .

٣ ـ **الفسخ** : عندما تنتقل روح إنسان الى جمادات كالصخور والعلاق وبهذا تعذب عن طريقة الكسر والصهر مثلا .

٤ ـ **المسخ** : عندما تنتقل روح إنسان الى حيوان وضيع .

هذا هو العالم الذي يعالجه أدونيس في هذا الكتاب/ القصيدة ، وهو عالم يطبعه دائم الحركة والتحول ولا يصل الى نقطة نهائية . وينقسم هذا العمل الى أربعة أقسام رئيسية هي :

١ ـ تكوين ص ٩ ـ ص ٥٢
٢ ـ تاريخ ص ٥٣ ـ ص ١٢٢
٣ ـ جد ص ٢٣ ـ ص ٢٣٩
٤ ـ سيا ص ٢٤١ ـ ص ٣٥١

---

(٣٨) كتاب القصائد الخمس ، ص ٢١٨ .
(٣٩) منير العكش ، « بيانا عن الشعر والزمن » مقابلة مع أدونيس ، مواقف ، ١٣ ـ ١٤ (١٩٧١) ، ص ٢٠٠ ـ ٢٠٧ .

وكل قسم من هذه الأقسام ينقسم الى أجزاء أصغر ، ولكن ثلاثة من هذه الأجزاء الصغيرة تتكرر في كل الأقسام الأربعة الرئيسية تلك ، والأجزاء الصغيرة هي :

١ ـ رقعة من شمس البهلول
٢ ـ رقعة من دفتر أخبار
٣ ـ رقعة من التاريخ السري للموت .

موضوع فاتحة القسم الأول « تكوين » هو خلق الإنسان والكون . يهيء أدونيس المكان لميلاد الانسان ، ومن ثم ، بداية عذابه وصراعه . ومن الواضح أن أدونيس يستغل ، هنا ، كل الكتب الدينية وخاصة العهد القديم إضافة الى المعتقدات الشعبية عن قصة الخلق . والخلق عنده لا يبدأ من اللاشيء كما هو في العهد القديم ، ولكنه حلقة أخرى في عملية التغير والتحول الدائمة في العالم :

لم تكن الأرض جسدا   كانت جرحا
كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح
كيف يمكن الاقامة

أخذ الجرح يتحول الى أبوين والسؤال يصير فضاء
اخرج الى الفضاء أيها الطفل
خرج علي
يستصحب
شمس البهلول   دفتر أخبار   تاريخا سريا
للموت   يعطي وقتا لما يجيء قبل الوقت
لما لا وقت له
بجوهر العارض
ويغسل الماء[٤٠] .

والاعتقاد بأن الله خلق آدم من تراب واضح جليّ هنا ، وأن عليا « خرج » من الأرض وهي في حالة تحول فقد كانت جرحا . وتتم عملية خلق الإنسان هنا بطريقة مختلفة عنها في الكتب السماوية :

كان الماء بحرا
كان البحر كتفا والشاطيء قدمين
كانت الشمس عينا   لكن الماء هو الذي رأى
والانسان

(٤٠) مفرد بصيغة الجمع ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٧) ، ص ١١ ـ ١٢ .

ما يزال
جنينا
متى يكتمل شكل انتقاله
دخل المخرج ذاكرة النبات
ولم يخرج بعد[٤١].

ومعارضة العهد القديم واضحة في هذا المقطع ، وقد لاحظ هذا علي الشرع وعبر عنه بجلاء :

هذا المقطع الغامض والذي يبدو على انه لا عقلاني ما هو في الحقيقة
إلّا تحوير لصورة الأرض كما هي في العهد القديم بعد خلقها مباشرة
واعدادها لاستقبال أولئك الابناء المطرودين (من الجنة)[٤٢].

والمعارضة هنا ، على وجه التحديد ، لسفر الخروج ١ : ٢ و٣ : ١١ ، حيث إن روح الله تحركت فوق الماء وأمر الله بخلق النور والعشب . والى جانب هذه الدلالات والإيماءات الدينية فإن فكرة التناسخ تسود هنا أيضا . وقد وقع سقوط الانسان مباشرة بعد خلقه ، وكان سبب سقوطه أو طرده أسئلته الكثيرة . ويؤكد أدونيس على الميزات الانسانية للإنسان والتي تمكنه من بدء حياته الجديدة والتي ليست إلّا حلقة أخرى في تحولات هذا العالم الموحد :

أمّا كيف ولِمَ وماهو
فاسئلة
تطير
في
الرياح
اخرج الى الأرض أيها الطفل[٤٣].

وبموازاة هذه الصورة الدينية لخلق الانسان والكون ، يقدم أدونيس صورة أخرى ، علمية باردة جافة ، وهذه الصورة أيضا تعلن الانسان مركزا وسيدا للعالم بسبب عبقريته العلمية واكتشافاته . ومع هذا يبقى هذا العبقري حيوانا له حاجاته الأولية :

وكانت الأرض
بسيطة يابسة باردة

---

(٤١) نفسه ، ص ١٢ .

(٤٢) Ali Ahmad al-Share, "An Analytic Study of the Adonisian Poem" Ph.D. dissertation, University of Michigan, Ann Arbor, 1982, p. 148.

(٤٣) مفرد بصيغة الجمع ، ص ١٥ .

تتحرك بلون أخير أدكن ليظهر النور ويتمكن الحيوان من النظر
واقفة في الوسط

كتراب النفي في قارورة أو تبن في طشت ملء بالماء

هارية من الفلك الى ذاتها
وانتصب ابنها ، في الهواء
مركزا لأشعة المحيطات
حيوانا في الغذاء والشهوة
ملاكا في العلم والكشف(٤٤) .

وبعد وصف موجز لحياة الانسان على الأرض ، يعيد أدونيس ، وباختصار أيضا ، تأليف قصة الإسراء والمعراج . حيث يصف حياة أهل الجنة الذين يسعدون ويتمتعون برغد العيش ، ويصف كذلك أهل جهنم وعذابهم . ومع أن مفرداته ولغته الشعرية هنا توازي أو تشبه مفردات ولغة القرآن ، إلا أنه يختم وصفه لتلك الرحلة بنظر يدين فيه كل الديانات الرئيسية معتبرا إياها مصادر اضطهاد وعبودية للانسان .

وبالطبع يناقض أدونيس نفسه عندما يغير موقفه من الدين والمسألة ، في مقال كتبه حول "الاسلام والسياسة يناقش فيه الثورة الاسلامية في ايران(٤٥) . في هذا المقال يدير ظهره لأفكار العلمانية ولادانته للفكر الديني . فالدين هنا مخرج إيران من بؤسها ، وطريق يوفر للانسان الحياة الكاملة . ويميز أدونيس ثلاثة مستويات للإسلام ، الإسلام كما في القرآن ، والإسلام كما طبق خلال التاريخ ، والإسلام كما يطبق اليوم . والمستوى الأول « هو القاعدة والأساس ، ولا يمكن أن يكون ثمة إسلام بدونه »(٤٦) . وبهذا يصر على نوع واحد « صحيح » من الاسلام وهو ما سيبقى كذلك دائما بالرغم من تغير الظروف الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية والسياسية . لكنه في حديث آخر له يقول ما يناقض هذا ، حيث يعلن أنه ليس ثمة إسلام بالمعنى المطلق ، ولكن ثمة ممارسات إسلامية ، والإسلام يمكن أن يفسر ويعاش(٤٧) ، بل إنه يذهب الى أبعد من هذا حينما يناقش الأيديولوجية الاسلامية وتأثيرها ودورها كعامل رئيسي في تشكيل التاريخ في الشرق . ويعتبر صادق العظم ، في مناقشته لما سماه بالاتجاه الاسلاماني والذي ظهر صدى للثورة الاسلامية في ايران ، أدونيس أحد أركان هذا الاتجاه . وهذا الاتجاه ، حسب رأي العظم ، في تحليلاته ومعتقداته وأفكاره :

يعيد إنتاج كل تشكيلة التيار الاستشراقي الكلاسيكي سيء السمعة ، فيما يتعلق بالتمييز بين الشرق

(٤٤) نفسه ، ص ١٧ ـ ١٨ .
(٤٥) أدونيس ، خواطر حول الثورة الاسلامية في إيران ، مواقف ، ٣٤ (شتاء ١٩٧٩م) ١٤٩ ـ ١٦٠ .
(٤٦) نفسه ، ص ١٥١ .
(٤٧) انظر : « حوار صريح مع الشاعر أدونيس » الثقافة الجديدة ، عدد ٤ (نيسان ١٩٨٠) ، ص ٩٩ .

والغرب ، وبين الاسلام وأوروبا وإعادة التوكيد هذه تحدث على المستويين الانتولوجي والابستمولوجي ، إلاّ أنها معكوسة لمصلحة الاسلام والشرق في حكمها القيمي الضمني والعلني[٤٨].

لذا ، وطبقا لهذه النظرة ، فإن ما ينطبق على التاريخ الاسلامي والمجتمعات الاسلامية ، غير ما ينطبق على التاريخ الغربي والمجتمعات الغربية . فعلى سبيل المثال ان التنمية والتطور - أو عدمها - قد يعزيان في المجتمعات الغربية الى « المصالح الاقتصادية ، الصراع الطبقي ، والقوى الاجتماعية السياسية ، ولكن في الشرق فان المحرك الأول للتاريخ هو الاسلام طبقا لما أعلنه أدونيس مؤخراً »[٤٩].

بعد هذا ينقلنا أدونيس الى موضوع شخصي قريب الى نفسه ، وهنا يصبح أكثر ذاتية فهو يتحدث عن موضوع حميم الا وهو قريته قصابين ، حيث يصور الحياة فيها . ويعرض لنا شخصية مثل المسيح وهي على ما يبدو شخصية والده الذي يكنّ له أعلى مراتب الاحترام والحب . وعندما تموت تلك الشخصية تصبح معروفة أكثر وتنال احتراماً أعمق من قبل أهل القرية ، وتصبح الأشجار والأمكنة علامات تذكر به . فموته يجعله أكثر عظمة :

وحين
يواكب الشمس وهي تنطفىء سوقدها ، يبدو شراعاً تخرج
مـن السلحفة ولا سوقها الى السماء شهقاته ولـواجـه من
الأفـق يـتخـرج الى الأفـق وليس له أن يطلق جناحيه[٥٠] .

وتتحول هذه الشخصية ، بعد موتها ، الى شخصية أسطورية يؤلف الناس حولها القصص ويرددونها ، ويتذكرون عنها :

مرة وصف قدميه : « لم أمش بها الى باب سلطان »[٥١] .

وينهي أدونيس القسم الأول « تكوين » من قصيدته هذه بالدعوة الى الثورة . وهي دعوة سمعناها في أعماله الأخرى . إنها نداء للتغيير والتحول وثورة المضطهدين والفقراء المحرومين :

تـقـدمي أيتهـا الأفخـاذ النحيلة
وأنـت أيتهـا الـسـواعـد المتغضنة
أيتهـا الـتجـاعيـد

---

(٤٨) Sadiq Jalal al-Azm, "Orientalism and Orientalism in Reverse" Khamsin, 8 — (1981), p. 32.
(٤٩) نفسه ونفس الصفحة .
(٥٠) طرد يصبنا المجمع ، ص ٤١ .
(٥١) نفسه ونفس الصفحة .

أنت

من

يكون

الأرض[٥٢] .

واكتمال عملية الخلق تدشن بداية التاريخ ، والتاريخ هو عنوان القسم الثاني من القصيدة . وصراع الطفل على صراع في سبيل التجديد والحداثة . وتشير فاتحة القسم الثاني إلى أن هذه الفاتحة إعادة للسطرين الأولين في فاتحة القسم الأول الّا أن الصورة تتغير في السطر الثالث :

أخذ الجرح يتحول الى وطن والسؤال يصير تاريخا
اخرج أيها الطفل

خرج على

يرسم حقل خطواته يحاول شجرا ينابيع
تلاحقه روح غابة روح بحجم يكبر ورأس

يعلو وأطراف تمرئي الفضاء[٥٣]

ويعد أن يرسم أدونيس صورة التحول والحداثة بكل شروطها وتجلياتها ، والتي هي التمرد والرفض بشكل أساسي ، يلتفت الى الجانب الآخر من الواقع ، الجانب الحزين البارد ، جانب الثبات والتخلف الذي يسود الحياة العربية :

تجلس الكآبة على كرسي يسبح الهواء والشراب
ويجري دم الولادة في حوض تحرسه الشجرة العانس
هكـــذا
أتحول الى بحيرة تنبجس من البحيرة نار تضيء لها
أعناق الشجرة ولا وعد لي
وعدي الهبوط
الهبوط
والمرارات[٥٤] .

---

(٥٢) نفسه ، ص ٥٢٨ .
(٥٣) نفسه ، ص ٥٥ - ٥٦٠ .
(٥٤) نفسه ، ص ٥٩٠ .

وفي هذا القسم يعطي الشاعر أيضاً صورة لصراع ومعاناة الانسان المبدع في الثقافة العربية ماضياً وحاضراً . وينتهي أدونيس من هذا القسم باعلان مجيء التغيير والثورة من أجل المستقبل . وهذه الثورة ما هي إلا وجه من تحولات هذا العالم المتّحد والمتناسخ :

اخرج ، أيها الطفل
تخرج أشجار ـ أقواس قزح من كل قوس
يخرج عاشقان من العشق تخرج غابات من الغابات
تخرج أنهار المستقبل[٥٥] .

وأفكار أدونيس حول وحدة العالم وتغيره الدائم في حركة قد تكون دائرية ، تتجلى في القسم الثالث من هذه القصيدة . فاتمة هذا القسم تكرار لفاتحتي القسمين السابقين ، الا أن موضعي كلمتي « جسد » و « جرح » قد تغيرا ، فقد أخلت كل منها موضع الأخرى ، مما يعكس الصورة والمعنى تبعاً لذلك :

لم تكن الأرض جرحا
كانت جسداً / كيف يمكن السفر بين الجرح
والجسد
كيف تمكن الإقامة[٥٦] ؟

وهكذا ، فالعالم الآن في حالته المادية في عملية تغير مستمرة ، فهو مهيأ الدورة أخرى . ولكن عملية التغير / التناسخ لا تتجه ، بطبيعتها دائماً قدماً ، فقد تتجه الى الوراء كما يظهر في معتقدات الصوفية الإمامية . ويوظف أدونيس هذا بذكاء ليصف ويعبر عن التخلف والقمع :

الحول الى نعامة = أزدرد جمر الفجيعة
وأهضم صوّان القتل /[٥٧]

وفي هذا القسم يكثر الشاعر من استخدام الضمير « أنا » ، وانه لمن الواضح أنه يستخدم هنا « أنا » الصوفية حيث « أنا » العالم والعالم « أنا » ، إشارة الى وحدة العالم بكل تجلياته الإنسية والمادية ، وكذلك أنها إشارة الى الفرد كعالم مصغر للعالم كله . ويعرض الشاعر هنا تناقضات العالم وتقابلاته على أنها مجرد جوانب مختلفة لشيء واحد وعادة ما تحدث هذه التناقضات في نفس الوقت :

---

(٥٥) نفسه ، ص ٣٥ ـ ٣٦ .
(٥٦) نفسه ، ص ١٢٣ .
(٥٧) نفسه ونفس الصفحة .

أبهَم = ظاهري منتشر لا أملك فيه شيئاً
وباطني مستعر لا أجد له فيئا
وفي لحظة واحدة .
أتشقف ، أتندى
أتباعد أتقارب
أتراجع أهجم[٥٨] .

ويتابع أدونيس ، مفصلاً ، تجربته ذات الطابع الصوفي . ويقيم حواراً بين « أنا » الذكر و « أنت » الأنثى ، كما فعل الشعراء الصوفيون في مخاطبتهم الله ، أي مخاطبته بوصفه الأنثى المعشوقة . من خلال العلاقة مع الأنثى يريد الشاعر الوصول إلى الوحدة مع الكون ، لذا نلاحظ أنه يستعمل أفعالاً حسيّة بكثرة ، ويستعمل كذلك صيغاً مختلفة من الفعل من أجل خلق حركة وتفاعل أكثر وذلك للوصول الى تلك الوحدة[٥٩] . والمرأة عند أدونيس رمز للخصب . إنها امتداد للطبيعة حيث يجد الإنسان الطمأنينة والتوحد مع الكون ، والجنس عند أدونيس ليس فعل شهوة لكنه كما يقول :

الجنس في جوهره عودة الى الوحدة . الإنسان منفصل وهو يتوق الى الاتصال سواء مع المرأة أو مع الأرض . الجنس هو الاتصال ، هو الوحدة . ومن هنا يتحد الموت بالجنس .

الجنس هو الاتصال ، وهو أعمق نوع من أنواع الاتصال ، لأن الرجل يجد في المرأة نفسه ، ولا يجد موضوعاً غريباً عنه ، إنه يجد جزءه الآخر ، الجزء الضائع .

الجنس اكتشاف حين يتحد الرجل في جسد المرأة ، فهو في الواقع يكتشف .

هذا الاكتشاف هو ما يمنحه الطمأنينة والوحدة ، هو ما يشعره بأنه موجود[٦٠] .

ويأخذ الحوار ما بين « أنا » و « أنت » شكل المناجاة بطريقة معقدة بحيث يصعب على المرء أحياناً تحديد موضوع المناجاة . هذا الحوار ، في أحيان كثيرة ، عبارة عن نسيج ممتد من ومضات وصور خاطفة بحيث تصبح اللغة غاية بنفسها وليس مجرد وسيلة اتصال بالمعنى المتعارف عليه . في هذا العمل الشعري يلغي أدونيس الذاكرة اللغوية ، أي أن الكلمات تأخذ معانيها هنا من وضعها في سياقها الشعري ، كما لو أنها اخترعت لتوها ولأول مرة . ويصف أدونيس هذا العمل الشعري ، في كتابه فاتحة لنهايات القرن ، بالنص غير المقروء ، مستعيراً هذا المصطلح من الناقد الفرنسي جان بيير

---

(٥٨) نفسه ، ص ١٢٦ .
(٥٩) خالدة سعيد ، البحث عن الجذور ، (بيروت : دار شعر ، ١٩٦٠) ، ص ٣٥٠ .
(٦٠) « بيان عن الشعر والزمن » مقابلة ، مواقف ١٣ ـ ١٤ (١٩٧٦) ، ٣ ـ ٤ .

ريشار[٦١] . ولكن غموض اللغة والصورة في هذا العمل الشعري لا يمنع المرء من الإعجاب والتمتع بالصور الفضية التخييلية كما في المقطع التالي والذي يمكن تأويله وفهمه على أنه دعوة أدونيسية للخصوصية والفرادة :

لكي يكون ما هو
خرج من نفسه خرج
وبقي فيها شخص لا يعرفه /
أتأبط الليل
هوية لكل جسد / أبلغ هذه الرسالة :
يلتصقان لكن لا شراكة بينهما /
كلاهما نقيض الآخر
ـ لكن ، لماذا أنا جبلة أيها البهلول ؟
ـ لأن السفينة هي التي تراك ، لا الموجة[٦٢] .

الجزء الأخير « تعازيم » من هذا القسم الثالث في القصيدة ، يتألف من مقاطع قصيرة حيث المرأة الموضوع الرئيسي فيها . والمرأة هنا تمثل العالم بكليته . إنها الخصب والخير والملجأ الأمن للرجل المتعب . ويتجدد الكون من خلال تفاعل الرجل مع هذه المرأة . والجنس طبعاً أحد أشكال التفاعل بين الرجل والمرأة . وعلى كل حال فإن تأثير العهد القديم لا يتوقف على اللغة الشعرية فقط ولكن يتعدى إلى الصورة والموضوعات بحيث يمكن فهم هذه « التعازيم » على أنها معارضة موازاة لـ « نشيد الإنشاد » :

اقتربي ، يا شجرة الزيتون
اتركي هذا المشرد أن يحتضنك
أن ينام في ظلك
اتركي له أن يسكب حياته فوق جذعك الطيب
واسمحي له أن يناديك :
يا امرأة /[٦٣]

٥. إن القسم الرابع والأخير من هذا العمل الشعري هو « سيمياء » وهذا يعني في العربية السحر الطبيعي ، ويعني كذلك السيميائية (علم الإشارات) وهذا أكثر ارتباطاً بموضوعنا . هذا القسم لا يبدأ بفاتحة مثل الأقسام الثلاثة السابقة . فمنذ البداية يضعنا هذا القسم أمام صور لعذابات وصراع بطل هذا العمل الشعري والذي يبدو أنه أدونيس

(٦١) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، (بيروت : دار العودة ، ١٩٨٠) ، ص ٢٦٥ .
(٦٢) مفرد بصيغة الجمع ، ص ١٦٥ .
(٦٣) نفسه ، ص ٢٠٨ .

نفسه . هذه الصور تشبه المشاهد السحرية وذلك بسبب من التجريدات المجازية العديدة . وهكذا يعرض أدونيس لقطات من حياته من بدايتها إلى عام ١٩٧٥ وهو عام انتهائه من كتابة هذا العمل الشعري ومع هذا فما زال يدعو نفسه « الطفل » ولا يجد القارىء أي تفصيلات حياتية واضحة بالرغم من بعض التواريخ المعطاة في النص . والشاعر يقوم هنا بإعطاء أو التقاط لقطات تلسكوبية ، فما إن يتحدث عن ولادة الطفل حتى يتحدث عن زواج هذا الطفل ، لكن هذا الزواج بدوره من الصعب أن يفهم بالمعنى الحرفي :

مكان ولادتي وتاريخها
١٩٣٠ الشمس قدم طفل
عرفت أقل من امرأة
لأني تزوجت بأكثر من امرأة
عرفت أقل من رجل
لأني تزوجت بأكثر من رجل(٦٤)

وفي الحقيقة أن شخص الشاعر يختفي ولكننا ، بدلا من هذا ، نحسه كوعي حاضر في مظاهر العالم بكل تناقضات هذا العالم . أي أنه حاضر في مدلولات هذا العالم ، ويوجد عن طريق الآخرين لا بنفسه . وينسحب أدونيس الى داخل ذاته بسبب الحزن الطاغي الذي يجعله غير قادر على الفعل أو الاتصال ، فهو غير متأكد من هويته أو من ذاته :

ظن أن الدائرة اكتملت
أن لموته قطباً آخر
لماذا تجيء بعده أيها الحزن
يعتذر اليك يا أبجدية
ويقول لا نعم لا
ويقول لا نعم لا
ويرمي
يبسط راحة يده
يجلوها مرآة يحدق فيها
يسأل نفسه :
من أنت أيها السيد ؟
من يقول لأدونيس من هو ؟(٦٥) .

(٦٤) نفسه ، ص ٢٥٣ .
(٦٥) نفسه ، ص ٢٣٠ .

ولكنه في المقاطع التي تتلو هذا المقطع يصرح بانه نسيج من المتناقضات ، وأنه شخصية متعددة الأبعاد .

وينهي هذا العمل الشعري باعلان عن بداية جديدة : أي بداية لدورة جديدة في هذا العالم المتغير المتحول . وصراع أدونيس لا ينتهي بالنصر بل بخيبة أمل مريرة لا تقوده الى اليأس ، بل يبقى رأسه مرتفعاً ليحاول مجدداً البحث عن بداية جديدة :

أمحو وجهي ـ أكتشف وجهي
أيتها الأبجدية البائسة
ماذا استطيع بعد أن أحمّلك
وأية غاية أزرع بك ؟

أستسلم لوحش الطبيعة / أتهجّر وراءك
وأنت ، أيتها الأشلاء الباقية من أحلامنا ،

تحومي حول صبواتنا
أجسادنا تنوم الطوفان
وليس في أقاليمنا غير الصيحات

والآن أول البحر
لنا الصارية ولا شيء يعلوني إلا
والآن تبدأ الأرض(٦٦)

ويتعامل أدونيس مع اللغة تعاملاً جريئاً ومثيراً للاهتمام بنفس الوقت ، فهو يستخدم المفردات بحيث يوظفها دائماً توظيفاً جديداً ، ويجوب في التصريف ، وخاصة الأفعال ، بحيث يستخرج مثلاً ، صيغاً جديدة ـ أفعالاً ، مصادر ، مفاعيل ـ من جذر قديم . ونراه أحياناً يستخدم مفردات تكاد لا تكون مستعملة الآن بحيث يضطر القارىء أحياناً الى استخدام المعجم لفهم المعنى المقصود . وهو في هذا ـ تعامله مع اللغة ـ متأثر بالمعجم الصوفي ، ويظهر جلياً في ديوانه « كتاب التحولات » . وتأثير النفرى(٦٧) واضح في شعر أدونيس ، ويجد المرء هنا التأثير على ثلاثة مستويات . الأول الصورة ، فاننا نجد في بعض قصائد أدونيس كثيراً من صور النفرى ، أو أصدائها . الثاني مستوى بنية الجملة ، وذلك أن أدونيس يتلاعب بالتركيب وترتيب المفردات في الجملة لتكوين جمل شعرية متوترة لكن انخطافية . الثالث مستوى اللغة الشعرية أو المفردات ، فمحاولة أدونيس لاستعمال مفردات غير شائعة ، أو صياغة مفردات جديدة ، مستلهمة جزئياً على الأقل ، من عمل النفرى . فأدونيس ، مثل النفرى ، يستخدم الأدوات والحروف بطريقة خاصة

(٦٦) نفسه ، ص ٣٥٠ ـ ٣٥١ .

(٦٧) محمد ابن عبد الجبار النفري . أحد كبار صوفيي القرن العاشر ، ولد في العراق ، وله كتب المواقف والمخاطبات . ويزعم انه كان يأتيه الكشف مباشرة من الله .

وربما غريبة ، فهو يعاملها أحياناً ، كسائر مفردات اللغة ، أي كما الأسماء والأفعال . إننا نجد جملاً كاملة تتألف من أدوات أو حروف جر[٦٨] . والتشابهات عند الاثنين في بعض المواضع تثير الدهشة . يقول النفري في « موقف النور » :

وقال أيها النور انقبض وانبسط ، انطو وانفتح ، اختف واظهر
فانقبض وانبسط ، وانطوى وانفتح واختفى وظهر[٦٩] .

ونجد أدونيس يقول في « كتاب التحولات » :

وقلت
أيها الجسد انقبض وانبسط واظهر واختف
فانقبض وانبسط وظهر واختفى[٧٠]

ومع أن أدونيس قد التبس بعض المقاطع أو الفقرات من النفري ، إلا أنه تمكن من وضع هذه الاقتباسات في سياقات مختلفة بحيث تلتحم مع أجزاء النص وعناصره الأخرى . ويجدر أن نشير هنا إلى أن استخدام الاقتباسات ، أو تنويعاتها ، في الشعر والفن عامة ، عمل معروف في الحركات الشعرية والفنية الغربية الحديثة (إليوت في الأرض اليباب ، بيكاسو في الجورنيكا مثلاً) .

وأخيراً ، مهما كان نتاج أدونيس مثيراً للجدل ، فإنه يظل شاعراً ومفكراً ميّز نفسه بتجربة جريئة ونادرة في تاريخ الشعر العربي ، وهي بالتأكيد نادرة في الشعر العربي الحديث . ويمكن القول ، دون مبالغة ، إن أدونيس هو الشاعر التجريبي المجدد بامتياز في الشعر العربي الحديث .

* * *

(٦٨) انظر مثلاً النفري ، المواقف ، (القاهرة : دار الكتب المصرية ، ١٩٣١) ، ص ٤٩ وقارن بصيغة الفسح ، ص ١٣٧ .
(٦٩) النفري ، المواقف ، ص ٣٢ .
(٧٠) كتاب التحولات ، ص ١٤٤ .

الشاعر والمدينة

دراستان لكل من

محمود الربيعي
محمد عبده بدوي

الشاعر والمدينة

محمود الربيعي

(١)

الشعر رؤية خاصة للحياة ، ولأنه كذلك فالشعراء يمتازون عن غيرهم من بني البشر ، وكل شاعر يمتاز عن كل شاعر آخر . والأسلوب في الشعر ليس أحد عناصره ، فضلا عن أن يكون عنصرا خارجيا أو من عناصر الزينة فيه .

الأسلوب في الشعر هو الشعر ذاته ، هو كيانه ـ لأنه تكوينه ـ وهو معناه ومغزاه . وقد يبدا لي كلام الناقد الأمريكي « ومسات » متحفظا حين عد الأسلوب في الشعر « مستوى من مستويات المعنى فيه » ، [١] وهو تحفظ لا مبرر له ، وقد كان الجاحظ أقرب الى طبائع الأمور حين قال عن الشعر إنه « صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير » ، وأما المعاني فهي « مطروحة في الطريق » . [٢]

ولأن الأسلوب في الشعر هو معناه ، أو بعبارة أخرى ، لأن طريقة التعبير عن المعنى في الشعر هي المعنى ، بقيت القصائد الجيدة التي تتناول « الموضوع » الواحد مطلوبة لذاتها في بيئات مختلفة ، وعلى مدى أزمنة متتابعة . ذلك أن الشعر العظيم لا يبلى ، لأنه لا يتراكم ، ولا ينسخ بعضه بعضا ، وهو مهما بدا متشابها ـ في السطح ـ لأصحاب النظرة السطحية فإنه في لبه يبقى مليا حاجة أساسية من حاجات النفس البشرية .

وإذا كان الأسلوب هو الشعر فالمجاز هو الأسلوب ، فنحن في الشعر نرمز ولا نخبر ، والشعر يبدأ من نقطة مجازية ، أي أن رؤيته للحياة هي رؤية فوق الرؤية المباشرة ، الحرفية ، الواقعية . الشعر يتجاوز الواقع ،

---

(١) W. K. Wimsatt, JR., The verbal Icon, The Noonday Press, 1958, p. XII.

(٢) الجاحظ ، الحيوان (ط . هرون) ، جـ ٣ ، ص ١٣٢ .

وهو قد يتجاوزه بالوقوع قبله فيضرب بجذوره في « اللاوعي » البشري العميق ، وقد يتجاوزه بالوقوع بعده فيلتحق بمستقبل الإنسانية غير المنظور ، محققا بذلك وظيفة الشاعر القديمة المحدثة ، وهي أنه « متنبىء » ، ورائد لطريق البشرية ، وقد يتجاوزه بالوقوع إزاءه ولكنه بحكم مجازيته لا يمكن أن يكون صورة دقيقة له . الشعر إذن هو المجاز ، والمجاز هو الشعر ، والشعر الذي يدعي لنفسه « واقعية » - بالمعنى القاموسي للكلمة - يقدم اعترافا اختياريا بأنه ليس شعرا على الإطلاق . والمجاز ليس عنصرا لغويا وكفى ، وإنما هو على الحقيقة « القلب النابض لكل جوانب المعرفة المفضية الى الحقيقة . »[3] وعلينا أن نتحرك دائما في فهم الشعر من المشير الى المشار إليه من طريق القراءة اللغوية الفاحصة للقصيدة .

وترتيبا على ذلك يبدو أنه لا معنى للكلام في الشعر عن لفظ ومعنى ، أو شكل ومضمون ، أو وعاء ومحتوى ، أو فكرة وصياغة ، أو وسيلة وغاية ، أو أية « ثنائية » من تلك « الثنائيات » التي أضر استخدامها في تاريخ النقد الطويل بجدية العمل النقدي ، وتماسكه ، وانطلاقه نحو تحقيق غايات مفيدة . وإنما يكون الكلام المثمر عن القصيدة هو الذي يتوجه إليها باعتبارها بناء « ماثلا » من الصور المجازية ، يتجه اتجاها مقصودا نحو التعبير عن رؤية خاصة للحياة ، يوقظ بها الوعي البشري بطريقة حتمية في ناحية من نواحيه (ومن ثم في كل نواحيه) وبذا يسهم إسهاما محددا ، وغير محدود في دفع عجلة الترقي الإنساني .

والموضوع في الشعر عرضا يصنعه هذا الشعر ذاته ، وكل قصيدة جيدة تقيم موضوعها الخاص بها . وقد يبدو « الموضوع » مكررا في الظاهر ، ولكن القراءة النقدية المتنبهة من شأنها أن تكشف عن « المعاد » بعينه فتطرحه ، وعن « المعاد » من « زاوية » لم ترم من قبل فتستبقيه .[4]

ورؤية الشاعر للمدينة موضوع قديم جديد ، وقد نشأ أصلا من الوعي المتزايد بالمكان في رؤية الشاعر المحدث . وتنبع أهمية هذا الموضوع من أنه يوفر أساسا صالحا « للعمل » أمام الشاعر والناقد على السواء ، فالشاعر يرى ويجرب في بيئته المادية المعقدة المتشابكة الأبعاد ، والناقد يقرأ هذه الرؤية (القصيدة) معيدا إليها نوعا خاصا من الحياة بفحص سماتها ومعالمها وعناصرها الأساسية الفعالة ، ومن المفترض أن تكون نتيجة العملين معا (عمل الشاعر وعمل الناقد) صورة مؤتلفة « للمدينة الشعرية » ، أو موضوعا جديدا ، تقدر قيمته بمدى تأثيره في إعادة تشكيل البيئة الإنسانية في المستقبل (في المدينة وغيرها) .

ولقد دخل موضوع « شعر المدينة » حيز الدراسات النقدية في العقود الأخيرة من هذا القرن ، ولكنه - من حيث هو موضوع شعري يشغل بال الشعراء المبدعين - قديم قدم المدينة ذاتها . وقد أصبح الاهتمام به الآن لدى العالم المتقدم جزءا من الاهتمام بالبيئة الحضرية ، وما تفرضه من أسئلة بعضها متصل بالمجتمع وكيف يتطور ، وبعضها متصل

---

(٣) Wimsatt, Ibid., p. 119.

(٤) الوكات « للموضوع » تيمة في الشعر ارتبطت تيمة الشعراء دائما حسب سبقهم لهذا « الوضع » أو ذاك ، وكان الشاعر الذي وقف على الأطلال أول مرة - مثلا - في الشعر العربي القديم هو أفضل من كل من وقف عليها بعد ذلك ، وأشعرهم . ولم يقل بذلك أحد من النقاد القدامى أو المحدثين . والعبرة بالطبع بإعادة وصف الأطلال من أساليب جديدة في الموضوع . ويعني ذلك أن « الموضوع الشعري » هو « أسلوب الشاعر » ، وهو متفاوت ، وأما « الموضوع المادي » فهو ثابت لا يتغير .

بالعلم والتكنولوجيا ، وكيف يبنيان ، بل وكيف أيضا يدمران . وهذا الموضوع ـ على كل حال ـ فرع من فروع « الحداثة » بمعناها العام ، وكذلك بمعناها الخاص في الدراسات النقدية الحديثة .

حين كتب جون . هـ . جونسون كتابه « الشاعر والمدينة » وجد أمامه مادة واسعة في الأدبين الانجليزي والأمريكي مكنته من أن يتبع « منهجا تاريخيا تحليليا للمدينة في الشعر الحديث »(٥) ، ولكنه كان على وعي بالطبع أن هذا المنهج ليس هو المنهج الوحيد الممكن بالضرورة في تناول المادة . وحين فحصت أنا من جانبي الموضوع في الشعر العربي الحديث وجدت مادة واسعة ـ وبخاصة في الشعر المعاصر ـ ولكن العمق التاريخي للموضوع كله كان محدودا (٦) . كذلك كانت صورة المدينة متفاوتة في الشعر المعاصر الى حد بعيد . وبالاضافة الى ذلك يثير « شعر المدينة » كثيرا من المشكلات أمام الناقد العربي وذلك لأسباب كثيرة قد لا يكون في مقدمتها « حداثة الموضوع » وحدها ، أو « ندرة التناول » وحدها .

يلاحظ جون جونسون أن مصطلح « شعر المدينة » يغطي مساحة واسعة من الدلالة واحتمالات المعنى . وقد حدا به هذا الى أن يختار لنفسه ـ ضمن تلك المساحة الواسعة ـ مفهوما محددا يلتزم به للمصطلح شرحه على النحو التالي : « شعر المدينة هو الشعر الذي يصف مدينة واقعية وصفا مباشرا ، أو يصف البشر الذين تتأثر حياتهم بتجربتهم في مثل تلك المدينة تأثرا واضحا . ومعنى هذا أن اختياري لن يتضمن الأحلام والرؤى والأوهام والخيالات التي لها علاقة واهية ـ أو لا علاقة لها البتة ـ بالمدينة الواقعية » (٧) .

وهكذا ينحي من النصوص المختارة للدراسة قصيدة جيمس تومسون : « مدينة الليل المرعب » ، وقصيدة ييتس « البيزنطية » ، كما ينحي ـ في طرف آخر ـ نصوصا من الشعر هي تلك التي تمر بالمدينة مرورا عابرا ، ولا تقدم أكثر من الملاحظات الاجتماعية العامة .(٨)

---

(٥) Johnson, J. H. The Poet and the City. The University of Georgia Press, 1948, p. XVI.

(٦) عاش بعض الشعراء العرب القدامى في البادية ، وعاش بعضهم في المدن ، وظهرت ـ بالطبع ـ أصداء الحياة المدنية عند شعراء المدن ، ولكنها كانت خافتة . ولقد يعود السبب في ذلك إلى بساطة الحياة في المدن العربية القديمة ، وعدم تشابكها وتعقدها كما هو الحال في المدن الحديثة . وفي الأندلس ـ وخلال فترة التداعي ـ ظهر موضوع « رثاء المدن » ، وفي شعر الحروب الصليبية بعض الأصداء ، ولكن كل ذلك لا يوفر مادة خاصة يمكن أن يطلق عليها « شعر المدن » . أما النقد العربي القديم فلم يعلق كبير أهمية على الفرق بين شعر البادية والشعر الحاضرة ، وهو وإن انحاز لشعر البادية أحياناً فلتلك الأسباب لغوية لا تتصل بموضوع البادية والمدينة . وقد جعل ابن سلام ـ في أساس تقسيمه الشعراء إلى طبقات ـ طبقة « شعراء القرى » ، ولكنه لم يعرض لهذا الشعر من حيث هو شعر يقابل شعر البادية . ولم يعط النقد العربي أهمية تذكر للموضوع في وضع مقاييسه النقدية ، ولا وجدنا شعراء وصفوا بأنهم أجود ـ أو أردأ ـ شعراً لأنهم من شعراء المدن أو من شعراء غير المدن . أما بالنسبة للشعر العربي الحديث فقد ظلت المدينة فيه حاضرة الدولة ولكنه نظر إليها من بعيد ، ولم ينجح في التسلل من داخل المدينة طوال القرن التاسع عشر ، والعقود الأولى من القرن العشرين . وقد بدأ الشاعر في [illegible] من المدينة ، ولكنه سرعان ما يفلت منها ، مكتفياً في أحيان كثيرة بمجرد الإشارة إليها أو ذكر اسمها ـ إلى أبعد ما فيها ، أو إلى التعبير عن مشاعره الخاصة حيالها ، الأمر الذي يخرج بشعره من موضوع « شعر المدن » .

(٧) Johnson, J. Ibid, p. XVII

(٨) استبعدت ـ من الضروري ـ أنواعاً من « شعر المدينة » في الشعر العربي المعاصر ، منها أشعار نزار قباني ، وقد وجدت لها طبيعة « سياحية » أحياناً ، عاطفية حسية أحياناً أخرى ، وأشعار أدونيس ـ وقد وجدت لها طبيعة « يوتوبية » ، ومنها أشعار أدونيس التي تجعل من المدينة رمزاً فلسفياً . كذلك لم أعرض لشعر المدينة عند السياب لأن التركيز على القرية في شعر السياب تجعل من المدينة موضوعاً هامشياً . ولعل هذا هو معنى ما أشار إليه الدكتور إحسان عباس في كتابه « اتجاهات الشعر العربي المعاصر » ، عالم المعرفة ، الكويت ، فبراير ١٩٧٨ ، بقوله : « حتى النهاية لم يستطع السياب أن يقيم جسراً من التفاهم ـ أو المودة ـ بينه وبين المدينة التي قضى فيها أكثر عمره » (انظر ص ١٢٠) . ونرى أن غياب التفاهم والمودة ـ بمعناها الشعري ـ لم يتح الفرصة « لتفاهم » حقيقي بين السياب والمدينة .

وأنا ـ مع ذلك ـ على وعي بأنه من الصعب جدا عقد مقارنة مجدية بين « شعر المدينة » في الأدب الغربي وفي الأدب العربي ، وذلك لأن طبيعة المدينة في المجتمع الغربي مختلفة عن طبيعتها في الأدب العربي . هناك ألهمت العلاقات « التجارية الصناعية » المعقدة بشدة في المدينة شعراء أمثال بليك ـ في الأدب الانجليزي ، وبودلير في الأدب الفرنسي ـ أقسى الصور الشعرية وأشدها تأثيرا في العقل الأوربي الحديث عن كون المدينة هي المصدر الأساسي للشرور ، والجرائم ، والحروب ، والأمراض ، والأحزان ، وألوان المعاناة ، والموت .(٩) أما شعر القرن العشرين لديهم فقد احتفل بالمدينة في حياتها اليومية ، وفي رمزها العام ابتداء بمتاعها المادي ـ من حيث هي بيئة محسوسة ، وتدرجا الى واقعها بصفتها شبكة معقدة من العلاقات البشرية ، وصعودا الى قيمتها الرمزية باعتبارها مستودع الإنجازات الحضارية والعلمية ، والصناعية ، والتكنولوجية ، وباعتبارها كذلك المصدر المحتمل للشرور والآثام ، من التفرقة العنصرية ، الى الدمار .

ومن الواضح أن المدينة العربية ـ من كل الزوايا التي تقدمت ـ تقف الى جوار أختها الأوربية متواضعة الحال . وقد يكون تاريخها أطول ، ولكن العلاقات الاجتماعية أقل تركيبا ، ومعدل سرعة الزمن والحياة فيها أقل إيقاعا ، ومن ثم قلت منجزاتها المادية والحضارية ـ وبالتالي صورتها الشعرية ـ أقل تعقيدا .

والمدينة الشعرية ليست هي بعينها المدينة الواقعية بطبيعة الحال ، فكل شاعر يصنع مدينته ، ومدينته تعيش داخله . وعلى ذلك قد تتولد المدينة الموحشة شعريا من مدينة حافلة في الواقع ، على العكس قد تتولد المدينة الشعرية المتلألئة بالأضواء من مدينة أطفئت أضواؤها في واقع الحال . وحديث الشعراء عن مدن نعرفها ينبغي ألا يغرينا بتلمس المعالم المادية التي نعرفها في « الرؤية الشعرية » التي يقدمها الشعراء لتلك المدن ، ولقد حرصت في اختياري نصوص الموضوع أن أقنع قارئي بأن وصف المدينة في الشعر إنما هو محاولة من جانب الشاعر لبناء مدينته من جديد ، وبذلك تكون الصفات التي يخلعها عليها صفات خاصة ـ وإن تشابهت لدى أكثر من شاعر في ظاهر الأمر ، فهجاء المدن مثلا في الرؤية الرومانسية للمدينة تختلف عن هجائها في الرؤية الرمزية ، لأنه يقع ضمن سياق شعري مختلف عن السياق الآخر . وللسبب ذاته قد يختلف هجاء المدن لدى شاعرين من « رؤية » أو « مدرسة » واحدة ، وذلك للسبب ذاته ، وهو اختلاف السياق . وقد نسمي ذلك هجاء ولا نزيد ، وتلك هي النظرة المتعجلة ، وقد نتبع التسمية فورا بما يكشف عن سياقها ، ومن ثم خصوصيتها ، وذلك من واقع التحليل النصي المستقصي للنص الشعري ، وتلك هي النظرة المتأنية .

إن عقيدتي راسخة في أن كل شاعر يستحق هذه التسمية يبني قصيدته بأسلوب يميز ملامحها ، وصفاتها ، ويكسبها شخصية لا تختلط بشخصية قصيدة أي شاعر آخر يستحق هذه التسمية . وهذا هو السبب في أنني أعالج المادة هنا على أساس إبداع أصحابها ، شاعرا شاعرا . وعقيدتي راسخة كذلك في أن القصائد كالبشر ، لكل قصيدة تستحق هذه التسمية شخصيتها وقيمتها ، التي لا يمكن أن تختلط بملامح أية قصيدة أخرى تستحق هذه التسمية . ولذا قام عملي ـ في

---

(٩) Johnson, J. Ibid., p. 135.

الأغلب الأعم من الحالات ـ على تقديم قصائد كاملة ، وقراءتها قراءة نقدية تحليلية أمام عين القارىء ، ليرى معي كيف تنمو القصيدة مصورة موضوعها ، وتتكامل معه ، مكملة إياه . ولم يشغلني الترتيب التاريخي للشعراء ، لأن الترتيب التاريخي « مطية الزلل » ، وأنا لا أكتب هنا أي نوع من « تاريخ الأدب » على كل حال . كذلك لم تشغلني أية اعتبارات ـ غير شعرية ـ في وضع المدينة العربية الحديثة ، فقد كنت مشغولاً طول الوقت بتقديم إجابة عن سؤال واحد هو : كيف رأى الشاعر العربي المعاصر مدينته العربية ؟ أو لنضع السؤال في صيغة أخرى فنقول : كيف صنع الشاعر العربي المعاصر مدينته العربية ؟

(٢)

يخطو موقف الشاعر العربي المعاصر من « المدينة » مساحة واسعة في مجال رؤيته ، مما يبلغ بهذا الموقف أحياناً حد التناقض ، ففي جانب تقف المدينة الطاهرة ، النقية و المشرقة ، التي تكاد تكون مبرّأة من العيوب ، وفي جانب آخر تقف المدينة المزيفة ، القاسية ، المشوهة . ومن خلال هذين الموقفين المتباعدين الى حد التناقض تنبثق المدينة الرمز التي تجسّد بصفاتها معنى شاملاً يومىء في بعض الأحيان الى الحياة ذاتها .

وفي داخل الرؤية الرومانسية للمدينة في الشعر العربي المعاصر تقف المدينة على طرفي نقيض ، فهي أحياناً جميلة منعمة ، تنام في الغلائل الشفافة نهاراً ، وتسهر في الأضواء المتلألئة ليلاً ، وهي ـ عند اللزوم ـ شجاعة محاربة يعقد لها دائماً لواء البطولة ، وهي تتحلى دائماً بالقدر النموذجي من العفة والإباء والكرامة . وهي أحياناً على النقيض من ذلك بؤرة للفساد والظلم ، ونموذج للقبح والتشويه .

وسيان أن ترتبط المدينة في النموذج الأول بالعاطفة الوطنية والكفاح القومي للتحرر من المستعمر ، أو ترتبط بالمعنى الإصلاحي الاجتماعي ، فإنها تبقى دائماً في صورة غير مخدوشة بخدوش الحياة اليومية القاسية[١٠] ، فمدينة أحمد مخيمر ـ مثلاً ـ مدينة مشمولة بصفات نموذجية في حاضرها وماضيها . وتبلغ هذه الصفات حداً يجعل من مستقبل المدينة المغيب مستقبلاً مستعصياً على الفوات . ومن الواضح أن رؤيته الرومانسية المفرطة هذه لمدينته لم تسمح له أن يخضعها لأي نوع من الاختبار الواقعي . [١١] القاهرة ـ لدى مخيمر ـ مدينة مطلقة الصفات ، حسياً ومعنوياً ، وهذه الصفات يعبر عنها بأقصى ما يمكن أن تبلغه اللغة الرومانسية (حتى ترابها يفوح بالأريج وكأنه خلط بالورود الناضرة !) أما ماضيها فيصور بأبهى ما يمكن أن يرى عليه من الجلال والأفعال ، وأما المستقبل فمدفوع ـ كما قلت ـ الى درجة يقينية نموذجية تجاري الماضي والحاضر . وهكذا جاءت نتيجة الرؤية الشعرية ـ على عكس ما أرادها صاحبها ـ خالية من

(١٠) حين يخرج الشاعر العربي المعاصر من مدينته العربية سائحاً في مدن أخرى تبرز أمامه المدينة الغربية أحياناً نموذجاً أعلى للشاعرية الراقية ، ومصدراً للتمتع بمباهج الحياة (انظر مثلاً أشعار علي محمود طه في « الملاح التائه » وغيره ، وأشعار نزار قباني في باريس ومدريد وغيرهما من المدن) أو يراها صورة الكفاح الوطني (مثل ما قيل من أشعار في الشعراء ورثاء وغيرها) ، أو يراها صورة للعذاب والفشل (رحلات بعض الشعراء الى مدن الصين واليابان) ، أو يراها صورة للشاعر المغترب (قصائد أحمد زكي أبو شادي في المدن الأمريكية بعد هجرته إليها وإشارات المهجريين إلى المدن) ولكن كل أنواع هذه الرؤى عابرة بطبيعة الحال ، ولا يمكن تصنيفها تحت عنوان « شعر المدن » .

(١١) انظر قصيدته « يابنت المعز القاهرة » في مجلة الثقافة ، العدد العاشر ، ١٩٧٤ .

التأثير ، ويبدت « المدينة » باهتة المعالم ، خالية من حيوية التفاصيل كأنها تمثال فتاة جميلة في متحف الشمع ، وليست فتاة جميلة (من لحم ودم) على الحقيقة . لقد ظلم هيمر مدينته من حيث أراد إنصافها إذن ، وحرمها فرصة الاضطراب الحي في الحياة التي تنال فيه نصيبها من الحسن وغيره ، والراحة وغيرها ، والمجد وغيره ، والصبر الجميل وغيره . لقد أقام هيمر لمدينته تمثالا رفعه إلى القمة ، وبقى هو بعيدا في السفح يتغزل فيه ، ويقدم له القرابين ، ولم يفعل الشيء الطبيعي من المحاولة الحميمة للامتزاج بين المحب والمحبوب :

بنت المعز القاهرة — حتى الصباح ساهره
جميلة رقيقة — نبيلة مسامره
مختالة ترابها — بالنفحات العاطره
كأنما قد خلطوه — بالورود الناضره
شامخة لا تنحنى — كبرا صبور قادره
كم هزمت ممالكا — وكم طوت جبابره
في كل شبر فوقها — ذكرى تظل سافره
تحكى لنا تاريخ مجد — في نقش نادره
مدينتي مهما قسا — قلب الزمان صابره
فيها من الأهرام روح — الكبرياء الآمره
فيها ذكاء شعبها — مثل الليالي الماكره
ضحكه وهواه — وروحه الثائره
وكشفه في النفس — النفس لكل الخاطره
قلت لها إنك يا — مدينتي لزاخره
أخشى على هذا الجمال — فالليالي غادره
فلملمت رداءها — كبرا وقالت ساخره
كم ظالم قد مر بي — وما أزال القاهره

أما الطرف المقابل الذي يسلب المدينة كل صفة حسنة - في الرؤية الرومانسية - فنجده عند الشاعر صالح الشرنوبي الذي يثور على مدينته ثورة عارمة في قصيدته « على ضفاف الجحيم » . ونحن نستشعر تلك الثورة في المقدمة النثرية التي تقدم بها للقصيدة ، أي من قبل أن نقرأ القصيدة ذاتها ، فنرى انفصامه عن المدينة ، وعزلته المقصودة عنها ، كما نرى تلخيصا لموقفه من ناسها ، وتعبيرا عن تجربة الألم الذي يعاني منه .(١٢) وإذا كان هيمر لم يمتزج بقاهرته ، ومع

(١٢) ديوان صالح الشرنوبي ، تحقيق د. عبد الحي دياب ، دار الكاتب العربي بالقاهرة ، ١٩٦٦ ، والقصيدة موجودة في ص ٤٩٢ وما بعدها . ونحن نستشعر رؤية الشاعر الرومانسية للمدينة حتى من قبل أن نقرأ نصها ، وذلك في المقدمة النثرية التي يقدم بها لها ، والتي يقرر فيها انفصامه عن المدينة وعزلته المقصودة بعيداً عنها ، كما نرى في هذه المقدمة « ملخصاً » لموقفه من ناسها ، وتعبيراً عن تجربة الألم الذي يعاني منه . نقول هذه المقدمة التي أوردها هنا توضيحاً لموقف الشاعر فحسب ، لأنني لا أرى لها دوراً يذكر في فهم النص الشعري الذي ينبغي أن يستغني بذاته عن كل مقدمات : « إليك يا قاهرة . إلى أضوائك الخابية التي طالما عشت فيها وأنا قابع هناك في الجبل المضاف بصخوره الخالية وكلابه العاوية وصمته الكئيب . ثم إلى هؤلاء الشرنوبين التكسالى الذين يتكررون حتى إقبالي بالأم ومعاني التمرد وإعلامي للأحزان » .

ذلك كان لها صفات المديح دون حساب ، فإن صالح الشرنوبي فعل الشيء ذاته ولكن في الطريق العكسي ، فقد انفصل عن مدينته ـ حسيا ومعنويا ـ ومع ذلك كال لها « الأهاجي » دون حساب :

إني هنا أيتها المدينه — الحرة الفاجرة المجنونه
أحبس في نفسي الرؤى السجينه — والأدمع الوالهة السخينه
إني هنا أغربل السكينه — وأزرع الخواطر الحزينه
ملء شغاف الوحدة المسكينه — وفي يدي فجر ستحييه
يوم نزول المحنة الملعونه

ولقد وصل به التأمل في حاله (وهي حال انفصام كما قلت) إلى مزيد من دواعي الانفصام ، فاعتقد في امتيازه الفردي المستمد من كونه شاعرا (وهو اعتقاد رومانسي أصيل) فدفع به هذا إلى « لب » الموضوع وهو اختلال العدالة في المدينة . واختلال العدالة هذا هو مصدر شرورها ، وأس فسادها :

وساكنيها عابدي الفجور — الناعمين في حمى الحرير
الغافلين عن أسى الفقير — والوحشة المشرَّدة المذعور
الوالغين في الدم المهدور — من عصب الكادح والأجير

إن الشاعر يختار موقفه من المدينة اختيارا حرا ، ثم يبكي بعد ذلك من أجل هذا الاختيار ، وهذا هو ـ بالضبط ـ معنى كونه شاعرا رومانسيا يتمزق بين الواقع والمثال ، ويرى اللذة في الألم حين يرى نفسه على محورين متناقضين لا يمكن أن يتمخضا عن حل توفيقي ، ولكن هذه النتيجة الحتمية ليست نتيجة مريحة على كل حال . والشاعر يشتكي منها ، ويحتج عليها ، ولكنه ـ لرؤيته الرومانسية ـ لا يرضى بها بديلا .

إني هنا يا جنة الحقير — آكل جوعي وأضم نيري
وليس لي في الأرض من نصير — إلا ضميري آه من ضميري
البس ممزق الستور — وجاء بي حيا إلى القبور
أقرأ في ظلامها مصيري — وأعرف النهاية من مسيري
بعد احتراق الأمل الأخير — وفرقة الصاحب والعشير

ولا تتيح الرؤية الرومانسية للشاعر أكثر من أن يمعن في « رثاء الذات » أمام قهر المدينة التي اتخذ منها موقفا عدائيا واضحا لأسباب مادية (الفقر) ومعنوية (فقدان التقدير) . وتتعاون عناصر عدة في تطور القصيدة على زيادة الموقف ـ الذي هو سيء بالفعل ـ سوءا :

أنام نوم العاجز الموتور — على نباح الكلب والهرير
وقهقهات الرعد في الديجور — تسخر من عجزي ومن قصوري
ومن صراخاتي إلى المقدور — وقلبي المحطم الكسير

وللاحظ أن هذه الضراعات « الى المقدور » لا تغير من مجرى العمل شيئا ، فيعود الشاعر الى هجاء المدينة ، والامعان في الانفصام ، وتمجيد الذات . ويتضخم الهجاء فيكتسي نبرة سخرية ، كما يكتسي الانفصام السلبي غلالة رقيقة من « الايجابية » . أما الاحساس بالذات فينمو واضحا يتمثل في قدر من التفاصيل التي تصف العبقرية ، وتصور بعض آثار الفن في الحياة . وكل ذلك لا يعني في النهاية سوى اكتمال الرؤية الرومانسية ، فسرعان ما تدور القصيدة حول نفسها منتهية بما ابتدأت به (نصا وروحا) . ولقد جرى هجاء المدينة ممتزجا بتمجيد الذات على النحو التالي :

وأنت يا زنجية الضمير — تسدرين قدري وترين نوري
فتجحرين ضحكة المغرور — وترتدين كفن القبور
هازئة كالزمن الميهور — من الشاتي الشفق الطهور

في حين جرى الانفصام الذي يحمل قدرا من الإيجابية على النحو التالي :

فتهزئي فلست بالمقهور — ولتغرقي هزءا فلن تثيري
إلا دخان الحاقد المسعور — وثورة المقيد الأسير

أما العنصر الثالث ، وهو إحساس الفنان بذاته الفنية فيجري على نحو أكثر تفصيلا :

ولن تمشي في فم الديجور — إلا بفن الشاعر القدير
الحالم المسطر المحرور — تحية الخلد إلى العصور
وآية الجبار في الجسور — ونفحة الأنفاس في الناصور
الواحة النجواء في الهجير — تشرب نار القرقر المسجور
لترسل الظل الى المحرور

واختتام القصيدة بما بدأت به نصا وروحا دليل على أن موقف الشاعر من المدينة بقي ثابتا . لقد بقيت مدينته « حرة ، فاجرة ، مجنونة » ، ومعنى هذا أنه لم يفلح في تطوير علاقته بها ، فبقي معزولا متوحدا « يغربل السكينة ، ويزرع الخواطر الحزينة ، ملء ضفاف الوحدة المسكينة » ، واستقرت أحاسيسه بالامتياز (وفي يدي قيثر ستعبدينه) يحلم حلما « رومانسيا » بيوم تزول فيه المحنة فيتم التوحيد بينه وبين مدينته على أساس جديد .

(٣)

حين قامت قريحة الشاعر العربي المعاصر بالشعر الحر تغيرت رؤيته لموضوعه ، ولم يقنع من مدينته ببقائه متفرجا خارجها ، مبهورا بصفاتها المثالية ، أو ناقما غاضبا على صفاتها القبيحة . لقد حقق في الموضوع إنجازا جوهريا هو أنه حاول أن يتحدث عن المدينة من داخلها ، وعن طريق العيش فيها ، وقد اتخذ « التجريب » بدل « الفرجة » أساسا بنى عليه موقفه من مدينته . وهذا ـ دون شك ـ هو الفارق المهم بين الرؤية الرومانسية للمدينة ، ورؤية الشعر الحر لها .

وقد ينتهي موقف الشاعر للمدينة بالقبول أو بالرفض (هنا وهناك) ولكن العبرة هنا ـ كل العبرة ـ ليست في النتيجة ، وإنما هي في الأسلوب الذي أفضى الى هذه النتيجة ، فثمة فرق جوهري بين أن تصف الموضوع (المدينة) من خارجه ، وبين أن تصفه من داخله (بالعيش فيه) . هكذا يفتح الشعر الحر فصلا جديدا في موضوع « شعر المدينة » في الأدب العربي الحديث .

ويعتبر أحمد عبد المعطي حجازي من أبرز الشعراء الذين واجهوا المدينة ، وديوانه الأول « مدينة بلا قلب » ـ بعنوانه على الأقل ـ هو « نص في الموضوع » . لقد احتلت المدينة لديه مكانها في فترة مبكرة من وعيه الشعري ، فخرج بذلك في تلك المرحلة المبكرة من القرية الى المدينة ، أو لنقل من العام الى الخاص ، أو من « البراءة » الى « التجريب » ، أو من « اللاوعي » الى « الوعي » ، أو من « الوهم » الى « انقشاع الوهم » .

الشاعر في « مدينة بلا قلب » هو ذلك القروي السائح خارج الحدود ، أو هو ذلك التائه المضيع خارج البيئة ، أو هو ذلك الغريب المنبوذ في الحاضرة الكبيرة . فكيف فحص الشاعر « بيئته » الجديدة ؟ وكيف قارن بينها وبين البيئة التي خلفها وراءه ؟ وكيف « جرب » الحياة والناس في هذه البيئة الجديدة ؟ وكيف صاغ كل ذلك في قصائد شعرية لها كيان عضوي ، ولها صور مجازية ، ولها إيقاع موسيقي ؟ وقد يكون من المفيد ـ ونحن نقوم بهذه المهمة ـ أن نلاحظ أن عناصر القرية تختلط في البدايات ـ بشدة ـ بعناصر المدينة ، مما يعني أن الرحلة من القرية الى المدينة إنما هي رمز لعبور تجربة الشاعر من بيئة « ساكنة » الى بيئة « متحركة » ، ومن بيئة « اجتماعية » الى بيئة « استقلالية » ، ومن بيئة « مؤنسة » الى بيئة « موحشة » . وكل شيء في الوضع الجديد يرى مغايرا لنقيضه في الوضع القديم ، نمط الشعور .

<u>أولا</u> ، متصل بين الوداع القديم في القرية والبحث عن رفيق ـ دون جدوى ـ في المدينة ، وهو متصل .

<u>ثانيا</u> ، في قيام الحواجز في الواقع الجديد وانعدامها في الواقع الذي خلفه الشاعر وراءه ، وهو متصل .

<u>ثالثا</u> ، في امتداد الطرق وشحوبها وقيام حواجز جديدة عليها (تقوم على يديه قصور) ، وهو متصل .

<u>رابعا</u> ، في الإحساس المتدرج المطرد بالضآلة (من « يدحرجني » الى « يسحقني » في النص التالي) ، وهو متصل .

<u>خامسا</u> ، في الإحساس الحاد بالوحشة والتوحد (وأستجدي خيال صديق ـ تراب صديق) ، وهو متصل .

<u>سادسا</u> ، وأخيرا في عودة منظر الوداع ليقوم بمهمة تركيز الإحساس بالفقر من جديد :

وذات مساء
وعمر وداعنا عامان
طرقت نوادي الأصحاب لم أعثر على صاحب !
وعدت تدعُّني الأبواب والبواب والحاجب !
يدحرجني امتداد طريق

طريق مقفر شاحب
لآخر مقفر شاحب
تقوم على يديه قصور
وكان الحائط العملاق يسحقني ،
ويخنقني
وفي جيبي سؤال طاف يستجدي
خيال صديق ،
تراب صديق
ويصرخ إنني وحدي
ويا مصباح مثلك ساهر وحدي
ويحث صديقي بوداع . (١٣)

في قصيدة « الطريق الى السيدة » تتبلور تجربة أحمد حجازي في المدينة على نحو واضح ، تأخذ فيه الجمل الشعرية القصيرة مكانا بارزا ، مصورة نوعا من المشاعر المكثفة ، ودافعة بالمواجهة بين الشاعر والمدينة الى مستوى جديد .

وثمة دلالة رمزية في أن يأخذ الوافد الى القاهرة (المدينة) طريقه الى « السيدة » ، « فالسيدة » (المقام) والسيدة (القاهرة ـ المدينة) تبدوان في البدء وجهين لعملة واحدة يمكن التعبير عنها (وقد لا يكون هذا أفضل تعبير ممكن) بأنها « الراحة في اليقين » (أو فلنقل : اليقين في الراحة) . وإذ يكون السؤال عن السيدة في البداية ضرورة عاطفية والجواب « لا مباليا » تكون النتيجة نوعا ما من « التحول » أو بداية « الانفصام » بين وجهي العملة الواحدة : (١٤)

ـ يا عم
من أين الطريق ؟
أين طريق « السيدة » ؟
ـ أيمن قليلا ثم أيسر يا بني
قال . . ولم ينظر اليّ

ولقد بدأ الاحساس بالضياع منذ تلك اللحظة غير المبالية ، فهي التي ترمي الشاعر في طريق التيه الذي يؤلب عليه الحزن الداخلي (أرقرق الآه الحزينة) والضغط المادي الخارجي (بلا نقود جائع حتى العياء) ، ثم الإحساس بالوحشة (بلا رفيق) ، وكل هذا يسلم الشاعر الى نوع من « الارتداد » الى عالم الطفولة الذي يتصل ـ عن طريق

(١٣) أحمد عبد المعطي حجازي ، ديوان « مدينة بلا قلب » ـ ضمن « ديوان أحمد عبد المعطي حجازي » دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ١١٠ ، ١١١ .
(١٤) المصدر السابق ، ص ١١٣ وما بعدها .

التداعي ـ بعالم الأمومة وعالم الخطيئة ، وكل ذلك يدفع بالإحساس بالضياع الى مستوى عميق يصله بعالم الرثاء (الموت) في نهاية المطاف :

وسرت بالليل المدينه
أرقرق الآه الحزينه
أجر ساقي المجهده
للسيده
بلا نقود ، جائع حتى الحياء ،
بلا رفيق
كأنني طفل رمته خاطئه
فلم يعره العابرون في الطريق ،
حتى الرثاء

وتكون المرحلة الثالثة في القصيدة تعميقا للعناصر الأساسية فيها ، وهي « الانجذاب » الى الرمز (« السيدة ») ، وضغط الحرمان المادي الخارجي ـ وهو يتجلى هنا في صورة تبهر البصر وتحلّب الريق (وأحرف مكتوبه من الضياء ـ « حانة الجلاء ») ، ثم ظهور عنصر الجمال البشري في الفتاة الجميلة ، التي توازي الحب الذي ودعه وراءه . وتكون نتيجة تضافر تلك العناصر جميعا ما هو ماثل في المفارقة الساخرة بين (الفارس الذي شد قواما فارعا) والشاعر ذي القوام المتهالك (أجرّ ساقي المجهدة) ، ثم بين الأنثى التي تتعلق بذراع ذلك الفارس وما يتعلق بذراع الشاعر من ثلة الثياب :

الى رفاق السيده
أجر ساقي المجهده
والنور حولي في فرح
قوس قزح
وأحرف مكتوبة من الضياء
« حانة الجلاء »
وبعض ريح هيّن ، بدء خريف
تزيل ذيل عقصة مغيّمه ،
مهوّمه
على كتف
من العقيق والصدف
تهفهف الثوب الشفيف

وفارسا شد قواما فارعا كالمنتصر
ذراعه يرتاح في ذراع أنثى كالقمر
وفي ذراعي ثلة فيها ثياب .

وتضع الحركة الرابعة في القصيدة ذلك « الشاعر القروي » أمام معالم المدينة المميزة ، وهى معالم بعضها مادي (الترام والسيارة المجنحة) ، وبعضها مادي - معنوي (السرعة والزحام واللامبالاة) وبعضها يأخذ طابع المقارنة غير المباشرة بين حال المدينة وحال القرية (الناس ذوو الرق وس المرنحة والأسنان البيضاء والوجوه المجلوة) . وتكون نتيجة هذه الحركة مفارقة أخرى بين « معدل السرعة » في خطو وخطو ، وما يحمله ذلك من دلالة رمزية تشير الى ألوان من الايقاع النفسي والحضاري :

والناس يمضون سراعا
لا يحفلون
أشباحهم تمضي تباعا ،
لا ينظرون ،
حتى إذا مرّ الترام
لا يفزعون
لكنني أخشى الترام
كل غريب ها هنا يخشى الترام
وأقبلت سيارة مجنحه
كأنها صدر القدر
تقل ناسا يضحكون في صفاء
أسنانهم بيضاء في لون الضياء
رؤ وسهم مرنحه
وجوههم مجلوة مثل الزّهر
كانت بعيدا ثم مرت واختفت
لعلها الآن أمام « السيده »
ولم أزل أجر ساقي المجهده

لقد اتضح الآن أن لازمة « أجر ساقى المجهده » بترددها العالي قد اكتسبت معنى رمزيا يجعلها معادلة لحركة الزمن ذاته ، وحركة الزمن هي العنصر الفعّال الفارق بين معدل سير الحياة في القرية ومعدله في المدينة . وهذه اللازمة الرمزية التى تحمل خلال مقاطع القصيدة هى « الدافع » الذى يعمل على نمو الفعل الشعري . ويبلغ هذا الفعل مداه في

المقطع الأخير من القصيدة ، وهو مقطع يكثف المغزى العام لها ، فتبدو القطيعة الانسانية التي فرضها الناس على أنفسهم بمحض اختيارهم فظهروا لذلك تعساء ، خرسا ، عصبيين » :

والناس حولى ساهمون
لا يعرفون بعضهم .. هذا الكئيب
لعله مثلى غريب
أليس يعرف الكلام ؟
يقول لى حتى سلام
يا للصديق !
يكاد يلعن الطريق
ما وجهته ؟
ما قصته ؟

تلك قصيدة من « شعر البحث » تصل الى مداها « المجانى » للمدينة في حين يظل مغزاها عقدا في « الوصول الى السيدة » . ويكثف الاحساس بفقدان الروح ، عمقا معنى كون المدينة « مدينة بلا قلب » ، وهى عبارة - وإن وضعت عنوانا لإحدى القصائد - صالحة لأن توضع عنوانا لمعظم قصائد الديوان ، ومن هنا جاءت تسمية الديوان باسم هذه القصيدة تسمية كاشفة . لقد اختارت هذه القصيدة « قباب » القاهرة لكى ترمز الى هذا الفراغ الروحي ، كأنها تريد أن تقول إن هذه المعالم أصبحت تعبر عن نقيض ما بنيت من أجله :

لو كان في جيبي نقود
لا .. لن أعود
لا لن أعود ثانيا بلا نقود
يا قاهره !
أيا قباب متخمات قاعده
يا مئذنات ملحده
يا كافره
أنا هنا لا شيء ، كالموتى ، كرؤيا عابره !
أجر ساقي المجهدة .
للسيدة !

وفي قصيدة « الى اللقاء »[١٥] يقف الشاعر والمدينة وجها لوجه ، فتبرز عناصر الضياع بملامحها الغليظة تحت

(١٥) المصدر السابق ، ص ١٣١ وما بعدها .

الضوء الباهر ، ولكن هذا الضياع المادي - الذي يخالطه شيء من الضياع الشعوري - يتحول في مجرى القصيدة الى ضياع شعوري خالص . هنا تبدو الملامح النهارية للمدينة رمزا « لنار » الحرمان الذي برز في نهاية المقطع الأول منها :

شوارع المدينة الكبيره
قيعان نار
تجتر في الظهيره
ما شربته في الضحى من اللهيب
يا ويله من لم يصادف غير شمسها
غير البناء والسياج والبناء والسياج
غير المربعات والمثلثات والزجاج
يا ويله من ليله فضاء
ويوم عطلته
خال من اللقاء
يا ويله من لم يحب
كل الزمان حوله شتاء

وإذا كان النهار « رمز الحرمان » يجثم على النفوس بطوله فإن الليل « رمز المسرات » ينقضي وشيكا . ولا يوجد كالساعة « رمز الزمن » الواقفة بالمرصاد في الميدان دليلا على سرعة انقضاء المسرة الماثلة في تجمع الصحبة ، فهي تضع الناس في مفترق الطرق ، ومفترق الطرق هو العودة من جديد الى عالم الوحشة والحرمان :

الليل في المدينة الكبيره
عيد قصير
. . . .
وساعة الميدان من بعيد
دقاتها ترثي المساء
ونلتقي أمامنا مفارق ثلاثه
تمتد في بطن الظلام والسكون
وتهمسون
الى اللقاء

على أن « انشعاب » حال المدينة الى نهار قاس وليل رحيم لا يدوم طويلا ، فسرعان ما يصبح الليل ذاته في القصيدة رمزا لعنصر آخر من عناصر الضياع ، وذلك لتكتمل الحلقة من طرفيها ، موحدة بين عناصر الرمز في كيان كلّ

يشكل « رؤية » الشاعر للمدينة ، بل تصبح المدينة ذاتها هي الرمز الأكبر لذلك المزيج المتوازن من العذاب المادي (وقد أشير اليه من قبل في « قمصان نار » ـ يا ويله من لم يصادف غير شمسها ـ غير البناء والسياج والبناء والسياج ـ غير المربعات والمثلثات والزجاج) والعذاب المعنوي (يا ويله من ليله فضاء ـ ويوم عطلته خال من اللقاء) .

ويصبح الضياع في النهاية متمثلا في نوع من فقدان الذات والهوية (وصرت ضائعا بدون اسم) فلا تتوفر للشاعر حتى الإجابة على : « من أنت يا . . . . . من أنت ؟ » وعندئذ تظهر « وريقة في الريح » تدور وتحط في الميدان ، وهي « معادل موضوعي » للشاعر ذاته . وتقوم العبارة الشعرية المتكررة على شكل لازمة « هذا أنا وهذه مدينتي » بدور تجميع عناصر الرمز لتجعل من المواجهة بين الشاعر والمدينة أمرا مؤثرا :

هذا أنا
وهذه مدينتي ،
عند انتصاف الليل ،
رحابة الميدان والجدران تل
تبين ثم تختفي وراء تل
وريقة في الريح ، دارت ، ثم حطت ، ثم
ضاعت في الدروب
يمتد ظل
وعين مصباح فضولي عل
دست على شعاعه لما مررت
وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأته ، ثم سكت
من أنت يا . . من أنت ؟
الحارس الغبي لا يعي حكايتي
لقد طردت اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتي

يتسع معنى « المدينة » عند أحمد حجازي حتى يشمل « دورتي الحياة والموت » . وهو في هذا الصدد يرسم إطارا لمدينتين ، إحداهما « مدينة الأحياء » ، والأخرى « مدينة الموتى » . حقا إن الحوار يجري بين المدينتين من طرف واحد ،

ولكنه - مع ذلك - يثير قدرا من الانطباعات والأفكار التي تصور العناصر المتنافرة المتباعدة وقد اتحدت في نهاية المطاف ، مؤكدة وحدة الكون من خلال رمز المدينة .

تبدأ قصيدة « رسالة الى مدينة مجهولة » [١٦] بمنولوج رثائي حزين طويل يضفي طابعا غامضا على جو « مدينة الموت » . وهذا المنولوج هو « صوت بلا صدى » ، وهذا هو السبب في أن الحزن يكتنف عنصر البث (الرسالة) فيه من كل جوانبه :

وأنها رسالة حزينة حزينة
بغير حد

والصدى الوحيد الممكن لهذه الرسالة هو صورة خيالية مرتجلة للأب ، شبيهة بما كان يأمل فيه العشاق حين يعز عليهم اللقاء في العالم المادي فيطلبون زيارة من « طيف الخيال » :

أبي
إليك حيث أنت
إليك في مدينة مجهولة السبيل ،
مجهولة العنوان والدليل
إليك في مدينة الموتى ، إليك حيث أنت
أوجه رسائلي ،
وإنها رسالة حزينة حزينة
بغير حد
لأنها سترتمي أمام هذه المدينة
بغير رد
يا غارقا في الصمت يا مكفنا إلى الأبد
لن تستطيع أن ترد
فاقرأ رسائلي ولا ترد
وإن أهاجت شوقك القديم للكلام
هب لي لقاء في المنام

ويأخذ الخطاب في القصيدة بعد ذلك طابعا « ارتداديا » فيفحص عناصر مدينة مقابلة هي مدينة الأحياء . ويبدأ الفحص بالنبرة التي وصفت بها مدينته من قبل (اللهيب والزجاج والحجر) ، وسرعان ما يبرز عنصر الزمن - الذي كان

---

(١٦) المصدر السابق ، ص١٨٨ وما بعدها .

قد برز في مدينته السابقة في « ساعة الميدان » ـ في عبارة دالة هي « كم تكون ساعتك ؟ » فيدفع بالفعل الشعري إلى الأمام ، إذ يكشف عن جوهر الحياة ، والعنصر الفعال في دورتها [١٧] :

أبي
وكان أن عبرت في الصبا البحور
رسوت في مدينة من الزجاج والحجر
الصيف فيها خالد ما بعده فصول
بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر
وأهلها تحت اللهيب والغبار صامتون
ودائما على سفر
لو كلموك يسألون .. كم تكون ساعتك ؟
مضيت صامتا موزع النظر
رأيتهم يحترقون وحدهم في الشارع الطويل
حتى إذا صاروا رمادا في نهايته
ثم سواهم في بدايته
وجلفت ساق الوليد فوق جثة القتيل
كأن من مات قضى ولم يلد
ومن أتى أتى بغير أب

هذه الحلقة المفرغة من اللقاء الذي يتولد من الفراق ، والفراق الذي يتولد من اللقاء ، تسلم إلى لحرية حتمية يعبر عنها بالهجير والسفر والاحتراق الذي يسلم إلى رماد . ونحن دائما نواجه الدورة المفرغة في نهاية المطاف . الفجيعة الكائنة في « الابتعاد » أول النهار « والاقتراب » آخره . ومعنى هذا أن الموت ليس نهاية دورة بمقدار ما هو بداية دورة ،

(١٧) المصدر السابق ، ص ٦٦١ ، ويعبر أحمد حجازي عن هذه الفكرة في قصيدة أخرى ، (ص ١٤٤) بقوله :

والناس في المدائن الكبرى عدد
جاء ولد
مات ولد

وهي فكرة نجدها عند المتنبي في قوله :

سبقنا إلى الدنيا فلو عاش أهلها ـــ منعنا بها من جيئة وذهوب

وعند أبي العلاء في قوله :

رب لحد قد صار لحداً مراراً ـــ ضاحك من تزاحم الأضداد

ولكن العبرة هنا ـ بالطبع ـ ليست بالأفكار (فالمعاني كما يقول الجاحظ ملقاة على الطريق) بل بالأسلوب الذي يعبر به عن هذه الأفكار ، وقد سبق أن قلت في صدر المقال إن الأسلوب هو المعنى ذاته .

ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت من أسطورة حمقاء رددها صديق
ودموع شحاذ صفيق

ويتوزع الحزن موزعا على نواحي الحياة ، يبصر مع النهار المبصر (فتكون الحركة الحزينة) ويعمى مع الليل الأعمى (فيكون السكون الحزين) . وهو يتوالد بالصمت ويتفرع ، معلنا عن ملامح جديدة ، إذ تتولد الحركة من السكون ، والاحتجاج من الصمت :

والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم
حزن صموت
والصمت لا يعني الرضاء بأن أمنية تموت
وبأن أياما تفوت
وبأن مرفقنا وهن
وبأن ريحا من عفن
مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيت

لقد بدأ الحزن وكأنه شعور شخصي ، ولكنه تفرع في مجرى القصيدة ، ومع تطورها ، ليصبح « شعورا موضوعيا » ، يتشخص في العيون ، ويتجسد في القلاع ، ويصبح لصا أحيانا ، وأفعى أحيانا ، وحاكما طاغية في نهاية المطاف . ليست التجربة إذن تجربة شعورية شخصية ، وإنما رؤية للمدينة (الحياة) في طرفيها الجوهريين ، ليلها ونهارها ، وحركتها وسكونها . واليأس (وهو أخو الحزن والنتيجة الحتمية له ، بل والسبب النقيض إليه كذلك) هو الذي يواجهنا آخر الأمر طاغيا مهيمنا على كل شيء ، ومكتسحا أمامه نبرة التفاؤل الخطابية التي برزت فجأة في نهاية القصيدة . ومعنى كون هذا الصوت المتفائل صوتا خطابيا قصيرا أنه لا جذور له ، وهو يتلاشى على كل حال ـ مخليا التربة لجذور الحزن الممتدة الرائعة لتنسج ستار الختام صفيقا وشاملا :

حزن تمدد في المدينه
كاللص في جوف السكينه
كالأفعوان بلا فحيح
الحزن قد قهر القلاع

وأقام حكاما طغاه

الحزن قد عقد الجباه

ليقيم حكاما طغاه

....

والحزن يفترش الطريق

!

....

قال الصديق :

« ستعيش رغم الحزن نقهره ونصنع فى الصباح

أفراحنا البيضاء ، أفراح الذين لهم صباح »

ورنا إلىّ

ولم تكن بشراه مما قد يصدقه الحزين

يا صاحبي

زوق حديثك كل شيء، قد خلا من أى ذوق

أما أنا فلقد عرفت نهاية الحدر العميق

الحزن يفترش الطريق

تتطور علاقة صلاح عبدالصبور بالمدينة فى إطار الحزن الى ارتباط « شبه قدري » ، فترى للحزن « جاذبية » غريبة تصبح هي العنصر الفعال فى رؤيته الشعرية للمدينة . ليس وجه المدينة الجميل هو الذى يجذب الشاعر (أو حتى القبيح) وإنما هو ذلك الذى يمكن أن نسميه « الجاذبية لذات الجاذبية » ، والذى يرتد - مرة أخرى - إلى الحزن الذى يكون « الرباط المصيري » بين الشاعر والمدينة . هنا تصبح المدينة مصدرا وموردا ، أو ميلادا وموتا (مهدا وقبرا) ، إليها الشوق ومنها العذاب ، هى قيمة كبرى تجتمع لديها المتناقضات ، وهذه المتناقضات تتجلى أوضح ما تتجلى فى جاذبية الحزن وجاذبية العذاب ، ويرى الشاعر مدفوعا الى هذين القطبين الجاذبين على نحو حتمي .

فى قصيدة « أغنية الى القاهرة »[١٩] يدفع صلاح عبدالصبور بتجربة المدينة إلى نوع من التخصيص يساعد على رؤية عناصر العمل الشعرى بارزة للعيان ، وهو يحدد لنا مناسبة القصيدة بأنها جاءت بعد شهر من التجوال بعيدا عن القاهرة ، ولكن هذا ليس هو الأمر المهم . إنما يكمن الأمر المهم فى أن المدينة قد أعيد اكتشافها بالعودة إليها ، وأن معناها لذلك يدور فى إطار جديد :

لقاك يا مدينتى حجّى ومبكايا

لقاك يا مدينتى أسايا

---

(١٩) القصيدة من ديوان : أحلام الفارس القديم . المصدر السابق ، ص ١٩٧ وما بعدها .

وحينما رأيت من خلال ظلمة القطار
نورك يا مدينتي عرفت أنني خللت
إلى الشوارع المسفلته
إلى الميادين التي تموت في وقدتها
خضرة أيامي
وأن ما قدر لي يا جرحي النامي
لقاك كلما اقتربت عنك
بروحي الظامي

وإذ تتقدم القصيدة تأخذ معالم المدينة بعدا رمزيا ذا طرفين : « الإلهام والموت » ، من المدينة ينبثق ينبوع الحياة ، وفيها يستريح الجسد المتعب بالموت . وتتجمع عناصر الطبيعة (النيل والجزر وحيز مصر) والصناعة (الزيت والأوشاب والشوارع المسفلتة) مؤلفة إيقاعا واحدا منسجما تسلم في نهايته روح الشاعر المعذبة ذاتها في « تسليم » يخلو من أي تمرد :

وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب
ينبوع إلهامي
وأن أذوب آخر الزمان فيك
وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه
والزيت والأوشاب والحجر
عظامي المفتته
على الشوارع المسفلته
على ذرى الأحياء والسكك
حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر

في هذا الجو تختلط دموع الشوق بدموع الرهبة ، وهما معا يختلطان بدموع العذاب ، وتلك هي قمة الارتباط الحتمي الذي لا راحة في استمراره ، ولا سبيل - بل ولا رغبة - في زواله . وبذلك كله يمضي صاعدا في القصيدة ليصل درجة تصبح « المدينة » فيها رمزا « للحياة » . وتبقى الأزمة بين الشاعر ومدينته (الحياة) ضاربة إلى بعيد بجذور من الحزن الناشيء من الشعور بالاكتفاء ، ولكن هذا لا يمنع من أن يكون رباطه القدري بهذه « المدينة - الحياة » أوثق ما يكون :

أهواك يا مدينتي الهوى الذي يشرق بالبكاء
إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه
. . . .

أهواك يا مدينتي
أهواك رغم أنني أنكرت في رحابك
وأن طيري الأليف طار عني
وأنني أعود لا مأوى ولا ملتجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك

هذا الحزن النقي الخالص الذي يكون « سدى ولحمة » الرباط بين صلاح عبدالصبور ومدينته حال بين المدينة وبين أن تأخذ تفاصيلها الواقعية في شعره على نحو كامل ، فسرعان ما تحولت من المدينة الواقع الى المدينة الوهم ، وكانت الصحراء هي رمز « الاجتياز » أو نقطة العبور الى هذه المدينة ، كما كانت الهجرة النبوية مرجعا تاريخيا عاطفيا رمزيا لهذا التحول من المدينة القديمة الى المدينة الجديدة .

في قصيدة « الخروج »[٢٠] تبدو المدينة وراء الشاعر ، ويبدو « الانخلاع » عنها واضحا ، فهو « يخرج » منها ، وهي موطنه القديم (لا الحاضر ولا المستقبل) ، وهو يطرح أثقال العيش فيها ، وهو « يدفن سره » ببابها ، رامزا بكل ذلك إلى توديع حياة واستقبال أخرى . كذلك فهو يخرج « دون دليل » ، وهو يستقبل صدر الصحراء الذي ينطوي على سر أكبر رغم انبساط رقعتها :

أخرج من مدينتي ، من موطني القديم
مطرحا أثقال عيشي الأليم
فيها ، وتحت الثوب قد حملت سري
دفنته ببابها ، ثم اشتملت بالسماء والنجوم
أنسل تحت بابها بليل
لا آمن الدليل ، حتى ولو تشابهت عليّ طلعة الصحراء
وظهرها الكتوم

هنا تكون المدينة رمزا للجسد ، وتكون الهجرة رمزا للصراع الدائب بهدف تجديد « الأنا » . وتجديد الأنا لا بد أن يتم عبر الصحراء (أو عبر الحرمان والجهاد المؤلم والتيه) . والمدينة الجديدة رمز الحياة الجديدة ، يخرج إليها عبر « التطهير » بواسطة الهجرة في المجهول (الصحراء) ، وتلك فكرة فلسفية عالجها صلاح عبدالصبور مرارا في عدد من أعماله الغنائية والمسرحية ، ولكن المهم هنا هو أننا لا نظفر في صورة المدينة القديمة أو المدينة المرجوة بقدر من « شعر البحث » الذي يرصد التفاصيل ، ويسخر العناصر الفعالة لتكوين رمز كلي واضح المعالم ، نابض بالحياة . ولقد بقيت

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٣ وما بعدها .

المدينة لدى صلاح عبدالصبور - من أجل ذلك وفي جميع المراحل - أقرب الى أن تكون « فكرة » من أن تكون كيانا مفصلا ، مفهرسا ، من لحم ودم ، وأقرب الى أن تكون « فكرة مجردة » من أن تكون مدينة عصرية فعلية :

أخرج كاليتيم
لم أتخير واحدا من الصحاب
كي يفتديني بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة
ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب
فليس من يطلبني سوى « أنا » القديم
. . . .
. . . .
إن عذاب رحلتي طهارتي
والموت في الصحراء بعثي المقيم
لو متُّ عشت ما أشاء في المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه يا مدينتي المنيرة
مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التي تمج ضوءا
هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل
أم أنت حق ؟
أم أنت حق ؟

(٥)

ليست مدينة عبدالوهاب البياتي مدينة واحدة ، وإنما هي مدن متعددة . ومن المعروف أن البياتي « سندباد عصري » ، والمدينة لديه ترتبط بالقلق الإنساني « الوجودي » ، وبالأمل الضائع ، وبالفقر الروحي والمادي ، وبمراحل العمر الخاوية التي تنتقل ضائعة من جدب إلى جدب . في مثل هذا الجو يتكون الرمز الشعري - في القصيدة الثانية من « قصيدتان إلى ولدي علي »[٢١] عن المدينة الساكنة ، الغارقة في الظلام ، المغطاة بالجليد ، المقلمة روحيا (هجرت كنائسها عصافير الربيع) . وهذا الرمز يرتد من الموضوع (المدينة) إلى الذات (الشاعر) في إطار من معطيات الطبيعة

(٢١) عبدالوهاب البياتي ، مهران : سفر الفقر والثورة ، دار العودة ، بيروت ١٩٦٦ ، ص ٢٣ - ٢٤ .

الأصلية (الزنابق والقمر) ، في حين يبدو القطار الوليّ (وهو المعلم الدال على العنصر المادي للمدينة) علامة على نهاية الرحلة التي لم تتم (الأمل الذي لم يتحقق) :

ولن تصل أيها القلب الصديع
والليل مات
والمركبات
عادت بلا خيل يغطيها الصقيع
وسائقوها ميتون
أهكذا تمضي السنون
ويمزق القلب العذاب
ونحن من منفى إلى منفى ومن باب لباب
نذوي كما تذوي الزنابق في التراب
فقراء يا قمري ، نموت
وقطارنا أبدا يفوت

ويرتبط تعدد المدن في شعر البياتي بتعدد صفاتها ، ويتحقق هذا التعدد في لوازم شعرية تبرز طبيعة الشاعر « السندبادية » المرتحلة أبدا . وهذا الارتحال يرتبط ، بدوره ، بنوع من شعر الحب ذي النزعة [illegible] التي تخلق توازيا بين المشاعر الذاتية والفعل الشعري الذاتي . والمدينة في هذا الشعر نقطة ارتكاز لهموم أبعد من كيانها المادي ، بعضها يفجر أحزانا تاريخية ، وبعضها يفجر أحزانا فلسفية ، وكل ذلك يفضي إلى تفجير أحزان حياتية هي أحزان تجربة البياتي الشعرية الأساسية وهي « النفي والفقر » .

في قصيدة « إلى هند »[٢٢] تتجلى الأحزان التاريخية (مدريد التي استعدتها) والأحزان الفلسفية (أصفهان والخيام) وتتجلى أحزان التجربة الأساسية في (بغداد التي افتقدتها) . ولما كانت استعادة مدريد خيالية (بل وهمية) ، وكان فقدان بغداد فقدانا حقيقيا فإن التقديم الرمزي للمغزى المتوخى يتم من خلال التكوين الشعري بحيث يبرز هذا المغزى في نهاية القصيدة بوضوح تام متوقع في صورة الإحباط الكامل والجدب المتعدد الأبعاد :

هناك « مدريد » التي استعدتها
هناك « تنبهير »
. . . . . .
. . . . . .
هناك « أصفهان »

---

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٦٩ وما بعدها .

تأوى إلى أبراجها الحمام
وبعث « الخيام »
عيناك « بغداد » التى افتقدتها فى الصحو والأحلام
. . . .
وإنى بالرغم من فقرى بهذا الزمن البخيل
وليل حزنى للجدب الطويل
بكيت يا حبيبتى كثير
منحت أهلى الفقراء كلماتى
وتمزقت على الأشواك فى الهجير

تلح المدينة بصورتها الكابية الثقيلة على خيال البياتى ، وتتخلق الرموز الشعرية من هذه الصورة ، ومن نقيضها ، فيختلط نتيجة لذلك فى العمل الشعرى الخيال بالحس ، والحلم بالواقع ، فنرى القمر (رمز النور والخلاص) يداعب ظلام الواقع ، ولا يحول ذلك دون خوف القمر من الواقع . ويكون خوف القمر من الواقع (المدينة) هو المعادل الشعري لجهامة الواقع وثقله . ثم يكون ارتباط القمر - من ناحية أخرى - برباط الحب مع عناصر هذا الواقع دليلا على امتداد خيط الأمل مهما كان واهيا . ولماذا تختار الصبية العمياء الفقيرة معشوقة للقمر ؟ أيكون ذلك لأن الصبا رمز المستقبل ، والفقر رمز الضعف ، والعمى رمز الجهل ، وأن القمر (وهو رمز الضياء ، الثورة) يتسلل ليحقق معجزته على كل هذه الجبهات ؟ لنتظر فى قصيدته « مدينتى والقمر »[٢٣]

فى الجزء الأول من القصيدة تبسط العناصر بسطا ، وتتردد كلمة « المدينة » حتى تحقق ثباتا فى الأذن (السامعة) وأمام العين (الباصرة) :

مدينتى اشباحها الغجر
مدينتى أهلكها الضجر
مدينتى ، القمر
يخاف من بيوتها المفتوحة البطون
يخاف من عيون ،
حاكمها الشرير
الميت الضمير ،
لكنه يحب فى أحيائها الفقيرة السوداء
صبية عمياء

(٢٣) من ديوان : المجد للأطفال والزيتون (الأعمال الكاملة) ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، جـ١ ، ص ٢٩٧ - ٢٩٨ .

ويتحول الفعل الشعري في الجزء الثاني من القصيدة - على نحو درامي يبلغ ذروته في نهاية هذا الجزء ، وهو نهاية القصيدة - من القمر الى الإنسان ، مستخدما العناصر ذاتها على وجه التقريب ، ومغيرا في مناطق الارتكاز بما يضمن له الخروج بفكرته الأساسية في النهاية ، وهي أن الانسان هو مصدر التغيير ولا شيء سواه . ويشار إلى القمر على أنه العاشق الفقير (وما الذي يمكن أن يفعله عاشق فقير لمساعدة معشوق فقير ؟) على أن الصبية العمياء ترفض الإحسان (أي أن محسون الحال لا يمكن أن يعطى على شكل صدقة ، ولكنه قد يؤخذ أخذا) ، ويشير رفض الإحسان - باعتبار آخر - إلى أنه لا بديل عن أخذ زمام المبادرة حتى من قبل أضعف العناصر الانسانية شأنا (صبية فقيرة عمياء) ، وأن محاولة التغيير لا تثمر إلا إذا أتت من عنصر داخلي أصيل ، وهذا كله هو معنى إيمان الصبية الفقيرة العمياء - دون غيرها - بالفجر وبالانسان :

مدينتي الحزينة الصماء
تخاف من حاكمها الشرير
الميت الضمير . .
لكنما القمر
يحب في أحيائها الفقيرة السوداء
صبية عمياء
تؤمن بالفجر وبالإنسان
وترفض الإحسان
من عاشق فقير

نحو بغداد المدينة تأرجحت عاطفة البياتي على نحو لوّن رؤيته الشعرية حيالها ، فهو مرة يراها على نحو قريب من رؤية الرومانسيين ، بعيدة ، مغلفة بالضباب ، غائمة التفاصيل ، تسبح في جو من الصفات النموذجية ، وهو مرة أخرى يراها مدينة الحزن المنطوية على ذاتها ، ومدينة القسوة والظلم ، التي تلد الخوف والفقر ، وتحلم بالعدالة الثورية . وتقع - ضمن الرؤية الأولى - قصيدة « بغداد »[٢٤] - التي تجري على نسق واحد - في البدء والنهاية - خال من الندوب والخدوش :

بغداد يا أغرورة المنتهى
ويا عروس الأعصر الخالية
الليل في عينيك مستيقظ
وأنت في مهد الهوى غافية
. . . .
بغداد في حبك أهل الهوى

(٢٤) من ديوان : ملائكة وشياطين (الأعمال الكاملة) ، جـ ١ ـ ص ٦٩ وما بعدها .

ماتوا وأنت الطفلة الباقية

. . . .

بغداد إن ظامىء للهوى
فعطري بالحب أجوائيه

. . . .

بغداد يا أغرورة المشتهى
ويا عروس الأعصر الخالية
الليل فى جبينك مستيقظ
وأنت فى مهد الهوى غافيه

وتقع ضمن الرؤية الثانية قصيدة «موّال بغدادى»[٢٥] ، وفيها حس لا يخطىء بأن الشاعر محروم من وطنه ، وأن بغداد تحولت صفاتها فأصبحت معادلة للظلم والقهر والخوف والهم ، وكل ما يعبر عن موقف الشاعر من النظام السياسية والاجتماعية . هل نقول إذن إن صفات المدن تختلف باختلاف رؤية الشاعر الفكرية لها ؟ لابد أن يكون ذلك كذلك ، وإلا فما معنى رؤية الشيء الواقعي الواحد رؤيتين شعريتين مختلفتين ؟ فى هذه القصيدة تتوحد العناصر التى نثرت فى قصائد سابقة عن بغداد ، وتعلن فى نبرة خطابية لمزج الشيء ونقيضه فى نسق يجمع بين بغداد والأطفال والكروم (الثروة البشرية والطبيعة) وبغداد الخوف والهموم (طوارىء الحوادث) . إن دجلة لا يزال هناك ، ولكنه لا يحقق معناه (فكأنه ليس هناك) ، وكل معطيات المدينة كائنة ولكنها معطلة الوظيفة فكأنها ليست موجودة . والنتيجة حدوث هذا النوع من « الانفصال » بين الشاعر والوطن إلى حين ، ومخاطبته إياه « من المنفى » :

بغداد يا مدينة النجوم
والشمس والأطفال والكروم
والخوف والهموم

. . . . . .

متى أرى دجلة فى الخريف
ملتهبا حزين
تهجره الطيور

. . . . . .

وأنت يا مدينة النخيل والبكاء
ساقية خضراء
تدور في حديقة الأصيل

• • • • • • •

(٢٥) من ديوان : أشعار فى المنفى (الأعمال الكاملة) جـ ١ ، ص ٣٧٠ وما بعدها .

متى أرى شعبي يا مدينة النجوم
والشمس والأطفال والكروم
وهو يسد الأفق بالرايات
ويصنع الثورات
يا وطني البعيد
لأجل عينيك أنا شريد
لأجل عينيك أنا وحيد
في هذه الدوامة السوداء
في هذه الأنواء
متى أرى سماءك الزرقاء
ووجهك الصامد يا مقبرة الأعداء

في مرحلة « الواقعية الشعرية » عند البياتي تبرز المدينة باعتبارها من الواقع ـ الحياة . عندئذ يزول عنها « الإبهام » الرومانسي فتعبر عن جانب الحياة المقزز الدميم ، وتكون مفاتيح الرمز في قصيدة « الليل والمدينة والسل »[٣٦] هي الهرة السوداء التي تلد الأحياء (أو بعبارة مضمرة بين السطور : التي تأكل بنيها) ، أو هي « الأم المسلولة » التي تبصق بنيها أو تلدهم في زمن واحد مع الجريمة . هنا يبدو كل شيء موشحا بوشاح القتامة والأحلام السوداء ، وكأننا قد عدنا إلى عصر « بليك » و « بودلير » . لقد أصبح فساد الحياة ، ووجه المدينة شيئا واحدا ، وأصبحت « الواقعية الأدبية » هي المسيطرة على شعر البياتي في المدينة ، فالشاعر يطلق على قصائده « يوميات » ليكتبها ملهم الحياة اليومية ، كما يطلق على نفسه اسم « سياسي محترف » ، وكأنه الشاعر المصلح ، وهو يريد أن يحقق مغزى واقعيا عن طريق الأسلوب الرمزي :

في ليالي الموت والخلق ، وفي الأعماق
أعماق المدينة
لم تزل كالهرة السوداء
كالأم الحزينة
تلد الأحياء
في صمت ، وأعماق المدينة
تبصق الموتى على الأرصفة الغير السخينه
في ذراع الليل
ليل السل كالأم الحزينة
لم تزل تبصق آلاف المساكين : المدينة

(٣٦) من ديوان : يوميات سياسي محترف (الأعمال الكاملة) جـ ١ ، ص ٤٤٠ ـ ٤٤١ .

في مقاهيها وفي حاراتها السود اللعينه
وعلى أشجارها الصفر الدميمة
يولد الخوف ، كما تولد في أعماقها السفلى : الجريمة
ومقاهيها القديمة
وأغانيها اللئيمه
والمساكين وليل السل والأخيلة السود الكئيمة
لم تزل كالهرة السوداء
أعماق المدينة
ترضع الأحياء من ثدي الأمومة

في ديوان « عيون الكلاب الميتة » يبدو البياتي ناقضا يديه من « المدينة » على نحو مأساوي يكاد يكون مطلقا . ودعك من اللمحة الخاطفة التي تختم بها قصيدة « المدينة »[٢٧] في هذا الديوان ، فهي لمحة إيجابية ، ولكن لا يسند إيجابيتها أي سند في السياق الشعري . ترى المدينة في هذه القصيدة « عارية » ، أي أنها عجزت عن أن تستمر حتى في تغطية سوأتها بقشرة من قشور الزيف ، وهي إذ تتعرى تظهر على حقيقتها بؤرة لكل ألوان البؤس والقهر . ومظاهر هذا القهر كثيرة ، فثمة القهر المادي الذي يعادله في القصيدة « السجون والمحارق ، والدم والجريمة ، والطفولة الباحثة في المزابل عن حطمة » ، وثمة القهر المعنوي الذي يعادله « الانسان يلصق مثل طابع البريد ، وإنسان الغد المعروض في واجهة المخازن وقطع النقود » . لقد هزمت المدينة حين هزم فيها الانسان ، وهزيمته عميقة ، وعمقها كائن في معنى « الطفولة » و « اليتم » ، وكائن في (الانسان يلصق مثل طابع البريد في أيما شيء) : لقد أصبح هشا ضعيفا (ليس أكثر من ورقة (طابع بريد) ، وتجمد وانعدمت فيه الحياة (يلصق) ، وفقد القيمة إذ فقد التفاوت (طابع البريد - في أيما شيء) . ونحن نجد هذا كذلك في : « إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن وقطع النقود والمداخن » ونجده على نحو أكثر مأساوية لأنه أكثر آلية . وأخيرا تبرز هزيمة الانسان على نحو غليظ قبيح ، وذلك حين يصور : « مكبلا ، يبصق في عيونه الشرطي واللوطي والقواد » .

لقد شاخت المدينة ، وكثرت نفاياتها ، وهي تعرض النفايات في وضح النهار (عندما تعرت) . أما حين يغطيها المساء فهي تثاوبه مبتسمة ، وتشرق « عيونها السوداء بالطيبة والصفاء » . ولقد أشرت إلى أن هذه اللمحة لا يسند « إيجابيتها » أي سند من السياق الشعري ، وأقول هنا إنها لذلك لا تشير إلى أي نوع من أنواع التحول في مستقبل المدينة ، يشهد لذلك أن الانسان ، صانع التحولات ، قد هزمت روحه قبل أن يهزم جسده ، وأن الوهن الكائن في (سكون المساء ، والصمت ، وشحوب النداء) يجعل تلك البسمة دليل الضعف والتسليم والهزيمة التي لا تسمح بأي قدر من التفاؤ ل :

وعندما تعرت المدينة
رأيت في عيونها الحزينة

---

(٢٧) المصدر السابق ، جـ ٢ ، صفحات ٢٨١ - ٢٨٣ .

مباذل الساسة واللصوص والبيادق
رأيت في عيونها المشانق
تنصب والسجون والمحارق

والحزن والضياع والدخان
رأيت في عيونها : الإنسان
يلصق مثل طابع البريد

في أيما شيء
رأيت الدم والجريمة
وحلب الكبريت والقديد

رأيت في عيونها الطفولة اليتيمة
ضائعة تبحث في المزابل

عن عظمة
عن قمر يموت
فوق جثث المنازل

رأيت إنسان الغد المعروض في واجهة المخازن
وقطع النقود والمباذل
مجللا بالحزن والسواد

مكبلا يبصق في عيونه : الشرطي
واللوطي
والقواد
رأيت في عيونها الحزينة

حدائق الرماد
غارقة في الظل والسكينة

وعندما غطى المساء عريها

وخيم الصمت على بيوتها العمياء
تأوهت وابتسمت رغم شحوب الداء
وأشرقت عيونها السوداء
بالطيبة والصفاء

(٦)

تتحول المدينة في خيال الشاعر إلى جنة موعودة ، وحين يصبح الخيال حقيقة تتحول الجنة إلى جحيم . هذا هو الحال بالنسبة « لشعراء القرى » الذين يحلمون بالمدينة ، وينجذبون إليها على نحو قدري ، شبه مأساوي ، حتى إذا جاؤ وها ، ومارسوا الحياة فيها وجدوها على حد تعبير أحمد حجازي « مدينة بلا قلب » . وليس العيب ـ والحالة هذه ـ في المدينة بالضرورة ، وإنما قد يكمن في الرؤية الرومانسية ، أو في نقص التجربة ، أو في عدم القدرة على التكيف الموضوعي ، أو ما شئت . تجيء الغضبة على المدينة سريعة وتلقائية ومباشرة في أوائل تجربة فاروق شوشة الشعرية ، وأوائل عهده بالمدينة الكبيرة ، وفي هذه المرحلة تحتل التجربة العاطفية مكانا بارزا في العمل ، من شأنه أن ينهض « بالربط والتجميع » في علاقة الشاعر بالمدينة . وهذا هو معنى أن تأتي تلك العلاقة ضمن قصة حب يائسة لمشاعر عاطفية حادة ، وهو كذلك وراء ذلك النوع من الغضب الجامح الذي يجتاح قصيدة « ضاع في الزحام »[٢٨] التي تمضي ـ من خلال عنصر بشري يشار إليه « بلازمة » متكررة هي « صديقتي » ـ مصورة مشاعر الخيبة والرفض حتى تستقر عند صورة المدينة ، فتعقد مقارنة غامضة الملامح بين خيالات الحلم وحقائق الواقع ، مرتبة في ذلك نتائج عاطفية قاضية على خيالات ، بل على أوهام . وتبرز المدينة بصفتها مركز التحول وعنصر الربط في القصيدة . لقد تهاوت العروش العاطفية لأن فعالية المدينة تدور « دورة معاكسة » لفعالية القرية ، وبالتالي يدور ما جرى من قبل على محور الخيال « دورة معاكسة » لما يجري على محور الواقع ، أو لنقل : إن القصور التي بنيت من قبل على أساس وهمي تنهار الآن على أساس مادي . ولا تصل القصيدة إلى أية « معالجة شعرية » وراء هذه « الثنائية » المباشرة ، ثنائية القرية والمدينة ، فيوضع النقاء والاخلاص في جانب ، والتلوث والتنكر في الجانب الآخر :

صديقتي كان لنا ألف خيال
في قريتي الصغيرة
وألف توق وارف الظلال
إلى المدينة الكبيرة

. . . .

وكم حلمنا بالعجائب الطوال
واتسعت أحداقنا لكل ما قيل وما يقال
عن هذه المدينة الكبيرة
مدينة النساء والعبيد والحشم
مدينة الكبار والقلاع والقمم
مدينة بلا ألم
مدينة بلا سأم

. . . .

(٢٨) فاروق شوشة ، ديوان : إلى مسافرة ، (الأعمال الكاملة) ، الهيئة العامة ، القاهرة ، جـ ١ ، ص ٣٢٥ وما بعدها .

وفي مدينتي الكبيرة
عرفت يا صديقتي معنى السأم
معنى الضياع
وذقت يا صديقتي شوك القمم
شوك القلاع
وغبت يا صديقتي مع الظلم
ولا شعاع

ومع تطور رؤية فاروق شوشه الشعرية تظل المدينة شاغلة حيزا كبيرا من اهتماماته ، ولكن صورتها تتغير ، بتغير أسلوب النظر إليها ، في حين يبقى معناها الرمزي قائما دون كبير تغير . هنا لا تخاطب المدينة على نحو مباشر كما كان عليه الحال في قصيدة « ضاع في الزحام » ، وإنما من خلال إشارات « ولوازم » مرشحة مثل « الدروب الممتدة المدهشة ، والميادين ، والأمكنة الفاسدة » ، وهذه الاشارات واللوازم توسع من دائرة الدلالة ، ليصبح معنى المدينة رمزا إشاريا متعدد الاحتمالات ، فهو « المركب » في مقابل « البسيط » ، وهو « المصنوع المفتعل » في مقابل « الطبيعي التلقائي » ، وهو « الانتباه والمنعقد » في مقابل غيابها ، وهو احتمالات أخرى يسمح بها السياق .

تبدأ قصيدة « الدائرة المحكمة »[١٩] بداية شبه صوفية يحكمها عنصران هما « المجتذب » و « المنجذب إليه » ، ويحكمها كذلك معجم شعري يساعد على شيوع الاحساس بذلك الجو الروحي ، فثمة الرعود ، والضوء (البرق) والري (انهمار السواقي) في جانب ، وثمة العري ، والوحشة ، والحيرة في الجانب الآخر . وتلك هي « الطريق » ذات المتاعب والأشواك ، وهي طريق تدعم ـ في نهاية الحركة الأولى من القصيدة ـ بمزيد من المعجم الشعري الصوفي (الانغماس في الرحاب ، واللواذ بالباب ، والسياحة في الدروب الممتدة المدهشة) . ويفتح هذا المعجم الباب لقراءة أرحب دلالة يمكن أن نفهم فيها المجيء على أنه رمز الميلاد ، والضوء (دائرة البرق) على أنه رمز الحياة في حين نفهم الماء المنهمر من السواقي على أنه أصل الحياة ، أما العري والعزلة والوحشة فهي لوازم الحياة ، فالإنسان يجيء الى الدنيا وحيدا ثم يحمل أوزاره على كتفيه ، ثم تتدرج تجربته في الحياة (كما يؤدي المقطع الأول الذي يختتم بما يشير إلى هذا التدرج) تدرجا مشمولا بالحيرة والتيه . وتعدد احتمالات الدلالة على هذا النحو هو ما أشرت إليه من قبل من أن عدم التصريح باسم المدينة هو الذي يفتح الباب لمرونة المعنى :

أجيئك
مزدحما بالرعود ،
مضيئا كدائرة البرق ،
منتظرا لانهمار السواقي ،
ألاصق عريي بجدران عزلتك الموحشه

(١٩) ديوان : الدائرة المحكمة . نشر ضبولي ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ١٧ ـ ٢٢ .

تلوح للعابرين الحيارى
أن انغسموا في رحابي
ولوذوا ببابي
ـ وسبحوا ، دروبي ممتدة مدهشة

وتأتي نتيجة الاحتكاك بالمدينة (الرمز) سريعة جدا ، فما نكاد نتجه إلى الحركة الثانية من القصيدة حتى نواجه بهذه النتيجة ، ويا لها من نتيجة فادحة ! إنها ليست أقل من « انشطار » الشاعر شطرين تنشأ بينهما معركة غريبة . وتكون نتيجة هذه المعركة تقهقر الشاعر ، وانكساره ، وهزيمته ، وكل ذلك يتم في مرحلة مبكرة نسبيا إذا نظرنا إلى القصيدة كلها . على أن هذا الانكسار البادي ليس نهاية المطاف ، فهذا « الانشطار المتعارك » هو المعادل للدخول في « حيا الحياة » (أو في تجربة العيش في المدينة الرمز) ، وأما الانكسار فهو دليل على ثقل تجربة الحياة إلى أقصى حد . والانتظار ـ وإن اقترن بالذل ـ علامة على أن الدائرة لم تحكم بعد ، وأن التجربة لا تزال تحمل إمكانات النمو والاستمرار :

وأنشطر اثنين
بعضي يلاعن يوم قدومي إليك ،
وبعضي يبارك يوم انتسابي إليك ،
وأمضي ،
تلاحقني دمدمات انشطاري
ويصليني في الميادين جوعي وعاري
وذل انتظاري
وأرجع مختنقا بانكساري

وفي الحركة الثالثة تتجسد الرؤى فتصبح خيولا ، وتحملنا الخيول برمزها التاريخي إلى « السيوف » فتضعنا بذلك ـ عن طريق التداعي ـ في قلب الماضي . وتدخل « التقاليد » بذلك مجال التشكيل الشعري في القصيدة ، رافدة الحاضر بركيزة تساعد على توسيع مجال الرؤية ، وتوليد أبعاد دلالية جديدة . لقد « انشطر » الموقف مرة أخرى بين الماضي والحاضر ، فالصفاء والضياء والجمال جميعا إلى جانب الماضي ، والتلوث والظلام والقبح جميعا إلى جانب الحاضر ، والمدينة اتسعت دلالتها لتشمل « الوطن » كله ، والحاضر اتسعت دلالته لتشمل الواقع الماثل والماضي الممتد ، ويحول هذا الموقف لصالح الشاعر ، ففي حين انتهى في نهاية الحركة السابقة متلبلبا على حافة الهزيمة المنكرة ، بدا في هذه الحركة وكأنه يتهيأ « لفعل » جديد :

أجيئك تحملني صهوات الرؤى المعلمه
بكفي سيفك ،
أحمله عن ميامين قبلي
مضوا في هواك ،

وغطوا ثراك
وقاموا مباخر تمسح بالعطر أحزانك المظلمة
وما زلت شاخصة كالشواهد فوق القبور ،
كوجه الخرائب في ليلة معتمه

وهذا « الفعل » الإيجابي لا يبقى هكذا مجرد إمكانية ، بل يصبح واقعا عمليا في الحركة الثالثة من القصيدة ، وهي حركة تصور الشاعر فعلا في مرحلة العمل . لقد نزل الفارس إلى الميدان ليمهد بناء الحياة على أساس مكين ، مستمدا عدله من الماضي ، ومعتمدا على ركن شديد من الحاضر . ولكنه يتعرض في ذلك لنوعين من العقبات أحدهما متوقع :

عرفت اختلاط المسالك
بليلة المدلجين
وطعم المرارة في طعنات الجبان

وأما الآخر فهو مفاجأة له . لقد وثق بالمدينة الرمز (الحياة) ثقة تتجلى في قوله : « أطاعن ثبت الجنان ـ وظهري إليك ـ أنت فجاءات هذا الزمان » ، ولكن الأمر تكشف عن وجه المدينة القبيح ، وهو الوجه الذي يتجلى للشرنوبي والبياتي (مع اختلاف في زاوية النظر) .

حين تكشف المدينة عن وجهها القبيح ، ويزول قناعها المزيف ، ينقشع الوهم ، ويسود الغضب . ولكن هل هو منصب على الموضوع الخادع أو النفس المخدوعة ؟ أيا ما كان الأمر فنبرة الهجاء ترتفع باطراد في القصيدة ، وهي تدور حول محورين هما الإحباط الدائم للإصلاح بإخراس صوت المصلحين ، ثم تكبيل الحرية (ويمكن أن نقول بالطبع إن هذين المحورين هما عند التأمل محور واحد) . ونبرة هجاء المدينة تصاحب هنا ـ وهذا شيء معتاد ـ بامتياز الشاعر ، وتنكُّر الواقع له ، لأنه المتنبيء (الذي لا كرامة له في وطنه) :

وها أنت ،
عارية تسترين البقايا
تكشف وجهك لي
وتساقط جلدك ،
هذا الخبيء وراء مدى الأقنعه
وجدتك راجمة الأنبياء
ومخرسة الألسنة
وجدتك عالية القهر ،
شامخة القهر
فاسدة الأمكنة

لقد كان « الكشف » كاملا ، وانقشاع الوهم نهائيا لذا لم يبق سوى رد فعل أخير في القصيدة . وهو يتم في حركة ذات مستويين ، أحدهما متحرك وهو « الهروب » ـ أو بعبارة أدق محاولة الهروب ـ إلى الماضي . وقد هيأت القصيدة بنيتها السابقة الجو لأن يكون هذا الهروب إلى الماضي وحده ، وذلك حين أبرزت الحس التاريخي البطولي دون سواه . على أن هذا الهروب إلى الماضي ذاته يبدو غير يقيني ، ويأتي عدم اليقين هذا من عبارات مثل « وارتد » (دون مرجع للارتداد) ومثل الحيرة الماثلة في عبارة « أين المفر ؟ » ، ولكنه على كل حال يضع نقاء الماضي في مواجهة الحاضر (المليء بالشوائب) :

وارتد ،
أين المفر
وأين براءة حلم تقصف
خطو توقف
عمر تجاعيده مبهمه

أما المستوى الآخر فهو مستوى ساكن يعبر عن وضع أسوأ حتى من وضع الهروب ، وهو وضع « الفخ » أو « المصيدة » أو « الدائرة المحكمة » . تلك الحالة المتجمدة التي تشير إلى وضع يتجاوز حد « انقشاع الوهم » وخيبة الأمل . لكأن الإحباط الذي تقدمه المدينة أنواع ، وأشدها هذا النوع الذي يجد الشاعر فيه نفسه وقد وقع في أسر « الدائرة المحكمة » ، لا يستطيع الفكاك منها ، ولا يستطيع استيعابها ، فضلا عن تغييرها . وهذا هو معنى اللحد العميق القرار الذي « أعدته » له المدينة في نهاية المطاف :

وأسقط ،
تسعين فيا لازدرادي
ولحدا عميق القرار ،
وفخا ،
ودائرة محكمه

(٧)

تصطدم « براءة الحلم » التي يأتي بها الشاعر إلى المدينة ـ دائما ـ بجهامة الواقع ، وانقشاع الوهم ، ولكن هزيمة الشاعر ليست دائما مطلقة أو نهائية ، فهو أحيانا ينجح في تحقيق « موقع قدم » في عالمه الجديد ، فيبدو غازيا منتصرا ، ولو على نحو مؤقت . في قصيدته « إلى أبي من عواصم الموت »[٣٠] يدخل فولاذ الأنور عالم المدينة بسطر شعري تمهيدي طويل ، يكون فيه الأب « رمزا مزدوجا » للأمس الذي يشرق بطمأنينة الغد ، في حين تكون المدينة خط البداية في رحلة من رحلات الضياع المؤقت . هنا يبدو الماضي ثابتا (رمز البقاء) والحاضر متغيرا (رمز الضياع) ، ويكون معنى هذا

(٣٠) فولاذ عبد الله الأنور ، عبواد : شارات المد المختلفة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ١١ ـ ١٦ ، وانظر أيضا الندوة التحليلية للديوان المنشورة بمجلة « العربي » الكويتية ، ديسمبر ، ١٩٨٧ ، ص ١٦ ـ ١٢٠ .

إن الغد يمكن أن ينهض على أساس الأمس ، أما الحاضر الذي لا جذور له في الماضي فلا مستقبل له . والإحساس بالضياع على كل حال هو الذي يولد كل تلك المشاعر في ذلك السطر الشعري الطويل :

سيدي ،
هو آخر خطوي على الأرض ،
أعرف أن الزمان يمر ،
وأنك تولد في كل يوم ،
وأني أموتُ ،
وأنك تشرق بين صحارى المشيب
وأغرب بين حقول الشباب ،
وتمضي يباركك العمر ،
أبقى يمتطي العنكبوت ،
وأنك تملك الغد ،
والغد من مهجتي يشرب ،
والأمنيات تفوت ،
وأنك كل الهداية ،
أني بعض الضلالة ،
أنك حزن (المحطات) إذ تترقب ،
أني طيش (القطارات) ،
إذ أتغرب يا سيدي وأضيع .

ولم يكن اكتشاف زيف المدينة هو المعضلة ، ولكن المعضلة أصبحت استحالة الفكاك من أسر المدينة ، ومن ثم حتمية « اللارجوع » ، وتلك هي القضية التي يحاول فولاذ الأنور أن يصنع منها شيئا . لقد ظهرت المدينة على حقيقتها مخيبة كل الآمال ، ولكن - ويا للغرابة ! - ظهر متزامنا مع خيبة الأمل شعور مؤكد باستحالة الدوران على الأعقاب . ولكن هذا الشعور المؤكد يبقى في هذه المرحلة متوازيا مع الشعور بالضياع ، فلا يتطور إلى أي فعل إيجابي :

مدن من صقيع ،
شدني زيفها أول الأمر ،
حتى توهمت أني ،
سأجمع دفء الطموحات منها ،
وأرجع بالوعد ،
هل تعلم الآن ألا رجوع؟

هذه مدن الفقد ،
داخلها لا خروج له ،
إنه ضائع في هياكلها ،
ميت خرب القلب
محترق في الضلوع

واستحالة الرجوع تأخذ في القصيدة صيغاً شتى ، بعضها متصل بالتراث الديني (عودة يوسف ليعقوب في مقطع من مقاطع القصيدة) ، وبعضها متصل بغايات « التقدم » في المدينة (ارتباط الوسامة بالقمع في المدن العصرية) وبعضها متصل بحسابات المدينة التي تقوم على الربح والخسارة ، وهي في الواقع المعنوي خسارة مطلقة (اندراج كل شيء ـ حتى الشاعر ـ في سجل التجارة في مقطع آخر من مقاطع القصيدة) . وتتدرج القصيدة ـ بأسلوبها هذا ـ نحو تأكيد الضياع ، واستحالة النكوص حتى تصل إلى صياغة « معادل موضوعي » للارتباط الآلي بالجريدة التي تظهر كل يوم بطريقة أوتوماتيكية . على أن ذلك المظهر نفسه هو الذي يسلم في النهاية إلى البعد السياسي المأساوي ، فيتسع مجال الرؤية صانعاً رمزاً مزدوجاً للشقاق في مستوى الأفراد ، وفي مستوى الأسر ، وفي مستوى الحكومات :

أنا لا عائد
إنني قد تهشمت في طريق الأبدية ،
في كل يوم أفك وثاقاً ،
لأسقط يا سيدي في وثاق
كل يوم أحن إلى ظل جميزة ،
أو نفير قطار
فتحجزني صفحات الجرائد ،
للطبعات الجديدة ،
من أول الأطلسي ، إلى ربوات العراق .
كل يوم مؤامرة واتفاق
. . . .
ويبقى عزاؤك في سنوات الجحود
وفي أمسيات الفراق
يا بني لي الله يرأب هذا الشقاق .

وتتجاذب عناصر القرية وعناصر المدينة الشد والجذب ، ومع أن خيبة الأمل القروية تبدو واضحة ، واحتمالات الهزيمة تبدو عالية ، فإن النخلة (رمز القرية العتيد) ستنجح ـ فيما يبدو ـ في غزو العالم الجديد . والمقطع التالي من

قصيدة : « سقوط المدينة النحاسية »[٣١] دليل على إيجابية الفعل الشعري في موضوع الغزو القروي للمدينة ، فلأول مرة لا ينكسر العنصر القروي أو يهرب ، ولأول مرة يكون هجاء المدن تهديدا بفتحها لا سقوطا على بابها أو في دروبها :

فلا تفرحي الآن أيتها المدن الخاطئية ،
نخلته الآن ، تعلن إقلاعها للميادين ،
تأتي محملة بعبير من الأرض ،
يغرق كل التماثيل ،
لا تفرحي هو آت ،
على منكبيه تراب وعشب وفأس .
هو آت وإن غاب لا يحتويه النعاس .
إنه طالع في سواه على الدرب
يغرس أعشابه في الرخام
ونخلته في البلاد النحاس .

يعد الشاعر لمعركته الفاصلة مع المدينة ، فيبدو الآن في حالة من « الاندماج الحذر » بها . لقد تبدد حلم العودة ، ولكن وضعه الجديد لا يزال قلقا ، ومع ذلك تنمو جذوره في البيئة الجديدة في خفاء . إنه يكتب قصيدة سرية ضد المدينة ، ومع ذلك ترى وشائجه تنمو (وراء أحجار المقطم ، أو على العشب اللامس للمراكب) ، وهي وشائج تزداد قوة بالخطاب المتصل في قصيدة « اشتباك بالمدينة »[٣٢] التي توجه كلها إلى فتاة « مدنية ساحلية » . لقد حلت محل الوشائج القروية القديمة المتمثلة في الرسائل التي لم ترسل إلى الأبوين وشائج جديدة موجهة إلى المدينة هذه المرة :

شقيقتي الصغرى تكاتبني
تلح على إيابي للجنوب ،
نسيت شكل خاتمها السنوي لي ،
وهديتي في عيدها ،
ذهبت إلى أذن المراهقة الجموح ،
على سطوح الحي .

وتبرز عناصر المدينة على نحو حاد ، لتمزق ـ على نحو أكيد ـ أحلام العودة ، بل لتمهد للقضاء عليها في نهاية الأمر . ويلاحظ أن العزيمة القروية التي كانت نشطة جدا أول الأمر تحولت ـ في مجرى القصيدة ـ إلى شعور واهن ، فالقرار بالعودة يحيطه أوهى شيء (أسفلت المدينة) :

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٩ .

(٣٢) يقول ـ فيما [illegible] بقطع وشائج القرية ، ويتقبل وشائج المدينة ـ كيف أن الفتاق كان سدىً ، أي [illegible] [illegible] . والآن أصبح أكثر [illegible] (يكاد يكون [illegible]) .

أخرج في دخان الحانة الزرقاء بريا ،
يقرر أن يعود إلى العشيرة ؟
آه كيف أفك عن قدمي
أسفلت المدينة

ويظهر تخبط الشاعر في المدينة واضحا في صورة البحث عن صديق ، والمفارقة الكائنة في عبارة « صديق قاهري » مفارقة غير خافية ، فهي تفضي إلى نوع من « عبثية المحاولة » ، تلك العبثية التي تفضي بدورها إلى إحباط جديد . لكأن العبارة تقول : كيف يمكن أن يكون صديقا من هو قاهريّ أو كيف يمكن للقاهري أن يكون صديقا ؟ ونتيجة المفارقة مضمنة في العبارة الشعرية التي تقول « بالقمع الحضاري الباهت » :

أبحث عن صديق قاهري
كي أشد خناقه عمدا على طرف المدينة .
ثم أنتزع اعترافا منه ،
بالقمع الحضاري الباهت

ما الذي حدث بعد كل هذا الشد والجذب ، وهذا الصراع غير المتكافىء مع المدينة من أجل غرس النخلة في ميادينها ؟ لقد فقد الشاعر صفاته التي جاء بها بالتدريج ، واكتسب بالتدريج كذلك بعض صفات المدينة . ولقد تسرب سم المدينة إلى دمه الريفي النقي ، وبدا وكأنه « دراكيولا » جديد . لقد أصبح هو ذاته رمزا لشرور المدينة وآفاتها بعد أن كان ضحية لها :

عمي صباحا يا حبيبة ،
وامنحيني بعض معطفك القديم ودثريني ،
خبئيني عن عيونك في الصباح ،
وبارحيني
طالما في حوزتي حبر
ودمع ،
واشتباك بالمدينة فاحذريني .

(٨)

ليست مدينة حامد طاهر مدينة رومانسية ، كمدينة خيمر أو ناجي أو حتى الشرنوبي ، وهي ليست مدينة « واقعية » بالمعنى الذي نجده في بعض مراحل شعر البياتي ، كما أنها ليست رمز الضياع وفقدان البراءة بالمعنى الذي قد نجده عند حجازي وفاروق شوشه وفولاذ الأنور ، وهي أبعد ما تكون عن أن تكون مدينة الحزن بالمعنى الذي نجده عند صلاح عبد الصبور . إنها مدينة خاصة ، لها سمات من كل ذلك ، ولكن لها بعدا أسطوريا يتأرجح بين الحقيقة

والخيال . ومدينة حامد طاهر هي القاهرة دون سواها . لقد جرب الحياة في مدينة كبرى هي باريس ، ولكن انظر كيف وجدها : براقة ، متعددة الألوان ، مشبعة بالدخان والنبيذ والضوء ، ولكنها ـ وليتنبه كل أحد ـ تخايل عشاقها بشيء توهمهم أنها ستعطيه ، ولكنها ـ وفي اللحظة الحاسمة ـ تفلت من بين أيديهم عائدة إلى استكمال زينتها : البريق ، والألوان ، والنبيذ ، والضوء . وهكذا تدور حياتها . إنها ليست لأحد . إنها ليست فحسب « مدينة بلا قلب » كقاهرة حجازي ـ فقلبها موجود ، ولكنه حجر ! :

باريس مهرجان فتنة ، وتاج مملكه
تخطر كالطاووس . . ألف ريشة ملونه
وحينها يجتمع العشاق حولها
ويصخب المساء بالدخان والنبيذ
تكشف عن ساقين يقطران ضوءا
ترقص حتى الفجر فوق منضده
وعندما يحسبها السمار أنها سترتمي
على ذراع عاشق متيم
تمشي الى المرآة في خفر
وتستعيد وضع شعرها الذي تهدلا
باريس قلبها حجر .[٣٣]

ما الذي يفعله المساء بقاهرة حامد طاهر ؟ إنه يخفيها ليحييها . إنه يوقظ فيها نوعا من الحياة الطبيعية التي تعبر عنها قصيدة « مدينتي في المساء »[٣٤] برموز خاصة ما قويا في الشعر المعاصر هي رموز الطيور والأطفال والناس عموما ، ثم بأسطورة عميقة في معنى تجدد الحياة و « توالدها » هي أسطورة السندباد وشهرزاد . في الليل ـ إذن ـ يكمن سرّ من أسرار حياة القاهرة . وصحيح أنه يحاط بظلال غير مستحبة من « الخمر والحشيش والآهات والدخان » ، ولكن هذه هي الحياة . في الليل تبدو القاهرة ذاهلة عن كل شيء ، ولكنها في واقع الحال مشغولة بنوع آخر من صنع الحياة ترى هي فيه كل شيء . وتقوم الطيور والأطفال بدور « العنصر الفعال » في مطلع القصيدة في حين تكون النساء بؤرة الفعل الشعري فيما بعد :

أسطورة هو المساء في دروب القاهره
يسقط كالنسر فيختفي ظله المآذن المبعثره
وينحني بكبريائه
فوق حوائط البيوت ، يدخل النوافذ المنتظره
يلف أذرع النساء يرتمي على مقاعد مكسره
يلعب بالأطفال مبعدا محلقا على سحائب مهاجره

(٣٣) ، (٣٤) حامد طاهر . ديوان حامد طاهر . مطابع سجل العرب ، ١٩٨٤ ، ص ١٨٤ .

تأتي النساء عنصرا من عناصر المطلع ، ويأتي الرجال في صلب القصيدة ومعهم النساء ، وعناصر أخرى أساسية : الخمر والحشيش والدخان ، وعناصر مساعدة : الأقراط والأساور المتممة . هذا على حين يلف الجو الأسطوري المنظر كله :

وعندما يعود بالرجال شاربين مجهدين
يدخدخون الأرض في تثاؤب وبطء
ينفث ريح الخمر والحشيش
وتلتقى الآهات بالدخان ،
والعيون بالأقراط والأساور المتممه
« يا شهرزاد أمسكي عن الكلام
الليل للمضاجعه
وليأكل الرخ العظيم سندباده
فمالنا وله »

يرد الصباح كل تلك العناصر القطرية الفعالة الى عناصر أخرى « عصرية » لها نظام مختلف تماما : « بائع الألبان والجرائد » ، وعندئذ تصحو القاهرة لتمارس العيش طبقا لقواعد هذا النظام المختلف :

يسحب هذا الليل ظله عن البيوت
عند صياح بائع الألبان والجرائد
في نغمة مختصره
تفتح عين القاهره

وليست المدينة سوى أهلها ، وليست القاهرة سوى ساكنيها . ويلتقط حامد طاهر أحد سكان قاهرته « العاديين » ـ ناظرا إليه من زاوية تلقائية واقعية بسيطة ـ ويتتبعه نفسيا وجسديا مدة يوم كامل ، مسجلا في ذلك ـ دورة حياة المدينة ، ومشيرا في خلال ذلك الى قيم اجتماعية وإنسانية تتردد في لمحات بين هموم الفرد ، وهموم البيئة ، وهموم الحياة عموما . هذا إنسان من عرض الطريق يقتحم الحياة في المدينة من باب الوظيفة ، وترتبط مشاعره بخيوط عدة ، ولكنها تتجمع كلها في بؤرة « مكثفة » هي رؤيته لمدينته « القاهرة » .

في قصيدة « السابعة دائما »[٣٥] يبدأ إحساس هذا الإنسان العادي بدورة الحياة في المدينة من حيث البداية الطبيعية (بداية النهار) ولكنه يبدأ طبيعيا تلقائيا ـ بل وروتينيا ـ الى أقصى حد . غير أن هذه « البساطة » الظاهرة تتحسس طريقها الى نوع من التعقيد وذلك حين تتشابك عناصر حياة الإنسان الفرد بعناصر حياة الآخرين ، وذلك أولا

---

(٣٥) اعتمدت في هذا الجزء على المقدمة التي كتبت لـ كتيبها لديوان « ثلاثة في جدار الصمت » الذي ظهر منذ سنين ، متضمناً هذه القصيدة لحامد طاهر ، وقصائد أخرى له ، ومتضمناً قصائد لزميليه محمد حماسة وأحمد درويش .

وقبل كل شيء من خلال ما يعرضه عنصر « صناعي » في المدينة ، هو « الجريدة » ، من إشارات مالية وعاطفية . وينتهي المقطع الأول في القصيدة على نحو تختلط فيه القشرة اللاهية بالعمق الجاد ليرهص ذلك بما ستكون عليه حياة المدينة من تعقيد قد يتزيا بزي البساطة ، ومن مأساة قد تتزيا بزي الملهاة :

يدق « المنبه » في السابعه
فأفتح عينيّ من حلم ليل ثقيل
وأسحب من تحت بابي الجريده
فتمسحها نظرة خاطفه
يحدثني الحظ عن صفقة رابحه
وأن أوفق لي جانب العاطفه
ولكنني أحمد الله حين أشد قميصي فألقاه
لم تتسخ بعد ياقته الناصعه

وهذه المفارقة التي انتهى بها هذا المقطع هي التي تهيء لتطور الموقف في المقطع الثاني على نحو أكثر مفارقة ، يجعل من هذا الشخص العادي ـ بل التافه ـ (مبلغ أمله ألا يضطر الى تغيير قميصه لاتساخ ياقته) بطلا ، ولكنه بطل من نوع « ساخر » على كل حال ـ إن بطولته تتجلى في ميدان « حرب » ليس أكثر من « مركبة عامة » ، وإن الانتصار الذي يحرزه في هذه المعركة ليس أكثر من الظفر بمقعد في هذه المركبة . على أنه تنتظرنا في نهاية المقطع مفارقة جديدة هي تخلي « البطل » عن غنيمته طائعا مختارا لجارته الجامعية ، وذلك لقاء ابتسامة ! وهذا المقطع مليء بالتوترات ، وبالمواقف الفرعية المتأزمة من « حشر النفس » في المركبة ، ثم « مدافعة الآخرين » ، ومن « التفكير » الذي يفضي الى « فعل » (أفكر كيف . . أهب بكل اندفاعي) ، ثم « الأنفاس المجهدة » التي يقابلها ما يناقضها (هادئة وادعة) . ومن « شقاء البشر » الذي يقابل بما يناقضه من راحة الجماد المتمثلة في عبارة : (على صدرها تستريح الكتب) . وحين يتطور الموقف على هذا النحو يصبح هذا الشخص العادي ـ بل التافه ـ عملاقا في أعيننا ، فيه من الغرابة والدهشة ما في كثير من الشخصيات المشهورة في الأدب (من مثل أكاكي أكاكيفتش في معطف جوجول ، وستيفن ديدالوس في يوليسيس جيمس جويس) التي تحارب معارك وهمية ، وتخلق لنفسها « محور حياة » حيث لا محور على الحقيقة ، ولا حياة :

أجيء المحطة
أحشر نفسي بين الزحام
أدافع رائحة الواقفين
أفكر كيف تسيرينا المركبة
وحين تلوح أهب بكل اندفاعي منتزعا مقعدا
وبينا أعالج أنفاسي المجهده
أشاهد جارتي الجامعية تصعد

هادئة وادعه
على صدرها تستريح الكتب
وفي شعرها وردة يانعه
أسارع أمنحها مقعدي
لتمنحني بسمة رائعه

ولايزال الموقف يصعد حتى يبلغ مستويات جديدة من « النقد الاجتماعي » ومن التحليل الشعوري لإنسان المدينة . ويبلغ « المأساة اللاهية » لهذا الانسان ذروتها حين يحدث ذلك النوع من الانفصام العميق بين مشاعره وعمل حواسه ، فتبدو كل ناحية في واد ، همومه الحقيقية في جانب ، ومقتضيات وظيفته في جانب . إنه يحيا في اتجاه « معاكس » تماما لاتجاه حياته المهنية ، وهذه هي قمة الاحباط المأساوي الذي يعيش به إنسان المدينة :

وفي « المصلحة »
أعيش بكفي وعيني بين ... دفاتر
ليس لهم غير هذا الدنيّ !
مئات المطارق في الصدر تهوي على كل حلم جميل
ويختنق أن حبي ثقيل
خطاب أبي عن ضرورة إرسال بعض النقود
حذائي الجديد يؤجل للمرة الرابعه

وحين تتجه القصيدة في وضعنا في هذا الجو المسرف في القتامة تفلت منا خيوطها ـ فجأة ـ الى موقف « ترويحي » مقابل ، يفتح نافذة في جدار اليأس فيؤكد المعنى الغريب لذلك المزيج « المأساوي ـ اللهاوي » الذي ينتقل بنا من حال الى حال ، والذي نسميه ـ أو يسمى لنا « المدينة » (أو لنقل : الحياة !) :

أحبك يا قاهره
أحب شوارعك الواسعه
أحب ميادينك الفاخره
مقاهيك ، نسوتك الفاتنات ،
يضيقن خطواتهن ، ويفهق منهن أقل العطور
أحبك لكن رأسي يدور

لقد وجد هذا الإنسان المطحون راحته النسبية شعوريا في صورة صنعها خياله لمدينته (القاهرة) ، مدينة الشوارع الواسعة ، والميادين الفاخرة ، والنساء الفاتنات . ونحن نعلم أنه ليس له في الحقيقة من هذه المدينة نصيب ، ولكن حبه لها حب ثابت ، فماذا يعني التعلل بالوهم سوى أن المدينة تهيء لنا دائما إحساسا جديدا ، يخرجنا من عنق أزماتنا

الخاصة ، ويساعدنا على الاستمرار في الحياة ، وتلك هي « النعمة في ثوب النقمة » التي تجود بها « المدينة ـ الحيال » على المعذبين من ساكنيها ، أو تجود بها « المدينة ـ الحياة » على المعذبين في الأرض من بني البشر . كأن حامد طاهر يريد أن يقول لنا إنه بوسع الانسان أن يصنع أسطورته اليومية الممتعة الموازية لحياته اليومية القاسية ، وذلك على نحو لا يخطر في التحليل اليومي المادي المنطقي على بال .

على أننا نحس ـ برغم ذلك ـ أن كل « انفراج » في هذه « المدينة ـ الدنيا » إنما هو انفراج مؤقت ، وأنه عما قريب ستجمع العناصر الضاغطة من جديد بمجيء الظلام (الليل) تنعقد سحب الرتابة (تأوي خطاي) على نحو حتمي يتمثل في (الحجيرة القابعة) ويسلمنا ذلك الى الضياع (مغامرة ضائعة) ، ويكون نوم يقابل الصحو الذي بدأت به القصيدة ، في حين يقف رمز الزمن (المنبه) موحدا بين طرفي التجربة . لقد انتهت حلقة ضائعة من حياة المدينة ، وعما قريب ستبدأ حلقة أخرى مصيرها للضياع :

مع الليل
تأوي خطاي الى الحجيرة القابعة
عشائي خبز وجبن
وبعض الفواكه آكلها قارئا في كتاب عن « الحب »
أو عن « مغامرة ضائعة »
يغالبني النوم
تضبط كفي « المنبه »
للساعة السابعة !

(٩)

تحتل المدينة المغصوبة ، والمدينة المحاربة مكانة مرموقة في رؤية الشاعر العربي المعاصر ، وتتراوح رؤيتها بين طرفين ترى في أحدهما وسيلة من وسائل تحريك العواطف الوطنية ، ولكن على نحو خطابي مباشر ، لا يصنع رمزا ، ولا يوسي إحساسا ، في حين ترى في الطرف الآخر صورة فنية ، وبديلا شعريا ، يبقى محفورا في الذاكرة .[٣٦]

في ديوان « أحبك أولا أحبك »[٣٧] تتجسد « قدس » محمود درويش كيانا ذا ثلاثة أبعاد ، بعد مرسوم (نرسم القدس) ، وثان مكتوب (نكتب القدس) ، وثالث منطوق (ونغني القدس) ، وهذا يعني من حيث المبدأ أن القدس كيان بعيد المنال ، يطال الآن ـ فحسب ـ بعمل من أعمال الخيال ، ومادمنا لا نستطيع أن نعيشها واقعا فلا أقل من أن نحتفظ بها صورة فنية .

---

(٣٦) من أشهر المدن المغصوبة والمحاربة القدس ، وبور سعيد ، والسويس . وتأتي القدس بطبيعة الحال في المقدمة ، فمحنتها قديمة متجددة ، وجرحها لا يزال فاغراً ، تعلوها بور سعيد ، التي اتخذت في الشعر بعداً حماسياً لا يعطيه الانسان . لكن الرمز الشعري ـ في ازاء بور سعيد قليل . أما السويس فقد ظفرت بكم شعري قليل نسبياً ، ولكن كيفية تناولها في القصيدة أكثر ... ، مكاناً جديراً بالوقوف لديه في شعر المدينة .

(٣٧) محمود درويش . الأعمال الشعرية الكاملة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ط ثالثة ، ص ٥٥ وما بعدها .

في القدس الصورة المرسومة تنتشر عناصر التكوين على مساحة واسعة ، بعضها لوني (خط داكن الخضرة) ، وبعضها تشكيلي (صليب واقف) ، بعضها مكاني (من خلف القناطر ، وفضاء واسع) وبعضها زمني (تاريخ شاعر) ، بعضها ثابت (إله يتعرى) وبعضها متغير (عصافير تهاجر) ، بعضها محسوس (البرتوق ـ القناطر) وبعضها مجرد (الدهشة) ، وهذا كله يرمز الى غنى الموصوف بتعدد أوصافه . على أن المسألة ليست في تعدد الأوصاف فحسب ، وإنما في تآلفها ، وانسجام توزيعها على الموصوف . والهدف هو استحضار تلك الصورة « المستحيلة » بأسلوب « مستحيل » يجمع « المتناقضات » التي تصل في أذهاننا حد الغموض والعبث . ومع ذلك تخرج بصورة خيالية شديدة الوقع على النفس . لقد كشف ضياع القدس عورة المحارب بالسلاح (الجندي) كما كشف زيف ماضي المحارب بالكلمة (الشاعر) :

ترسم القدس :
إله يتعرى فوق خط داكن الخضرة . أشياء
عصافير تهاجر
وصليب واقف في الشارع الخلفي . شيء يشبه
البرتوق والدهشة من خلف القناطر
وفضاء واسع يمتد من عورة جندي الى تاريخ شاعر .

وفي « القدس » المكتوبة تتوزع عناصر اليأس والاحباط على مساحة واسعة كذلك : (الأمل يكذب ، والثائر يهرب ، والكوكب يغيب) ، وهي مساحة تسع الناس (المغنين والباعة) ، والأمكنة (الأزقة) ، وما بينهما من معان (الجيل السابقة) . وهذه الصورة الكتابية تنهض على دعامتين ، إحداهما أسطورية (وطروادة التحقت بالسبايا) والأخرى حسية (الصخرة الناطقة) ، وهما صورتان تعملان معا على إشاعة الجو القاتم ذاته ، ويأتي (الجدار الجديد) ليؤكد كل ذلك ، ولكنه ـ وهذا مهم ـ يشتمل على (شوق جديد) ، وإذ يقترن هذا الشوق الجديد بالصاعقة يصبح من المثير انتهاء هذه الصورة المكتوبة بالنار والصاعقة :

تكتب القدس :
عاصمة الأمل الكاذب . الثائر الهارب . الكوكب الغائب
اختلطت في أزقتها الكلمات الغريبة ،
وانفصلت عن شفاه المغنين والباعة الجيل
السابقه .
قام فيها جدار جديد لشوق جديد ، وطروادة
التحقت بالسبايا . ولم تقل الصخرة الناطقه
لفظة تثبت العكس . طوبى لمن يجهض النار
في الصاعقه .

وفي القدس المطوقة تقترن القيمة الانسانية الأولية (الأطفال) بقيمة مضادة لها (السلاسل) ، وإذا كانت الطفولة هي الحرية فالسلاسل هي ما يقيد الحرية . ولكن ماذا عن الانفراج المتفائل الذي نحسه في (ستعودون الى القدس قريبا) ونحسه ـ على نحو أقل ـ في (وقريبا تكبرون) ؟ أهو انفراج حقيقي ؟ قد يساعد على هذا الفهم عبارة (وقريبا تحصدون القمح) ، ولكننا نواجه بما يضعف تأثير هذا الاتجاه الدلالي حين يتحول الحصاد الى شيء من ذاكرة الماضي . وعلى كل حال فإن هذه الصورة المتشابكة تمضي صاعدة نحو ذروة يصبح الدمع فيها سنابل ، ثم يفيض المعنى بعد ذلك فيضانا حين تعتمد الدلالة على الإيقاع الغنائي وحده ، فتصبح الصورة الصوتية الغنائية هدفا مقصودا . والغناء غناء ، ولا نحتاج فيه الى الدلالة المعجمية ، وإنما المهم فيه هو الحالة الموسيقية الموقعة التي يحملها الى آذاننا ـ ومن ثم الى نفوسنا ـ هذا الغناء . والصوت الموقع يتدرج بنا من معطى التكرار (وقريبا .. وقريبا .. وقريبا) الى تلك الصيغة التي توقعنا في البهجة المطلقة (هللويا .. هللويا) :

ونغني القدس :
يا أطفال بابل
يا مواليد السلاسل
ستعودون الى القدس قريبا
وقريبا تكبرون
وقريبا تحصدون القمح من ذاكرة الماضي ..
قريبا يصبح الدمع سنابل
آه يا أطفال بابل
ستعودون الى القدس قريبا
وقريبا تكبرون
وقريبا
وقريبا
وقريبا
هللويا
هللويا !

حين تزايل محمود درويش نبرة الغضب ، ويفرغ لقالبه الشعري تأتي إليه « المدينة » في إطار جديد ، فيراها ـ عندئذ ـ بعين رمزية فاحصة ، نحتاج في الكشف عنها الى تتبع نسيج العمل الشعري ، « وفك الاشتباك » بين خيوط الرمز ، كما نحتاج في الكشف عنها الى مستويات من القراءة لتصل الى قلب هذا العمل . في قصيدة « المدينة المحتلة »[٣٨] لا نواجه شيئا يومىء مباشرة الى مدينة ، وإنما نواجه معادلا حسيا لذلك هو صورة طفلة وأم ، وبينهما تتولد

(٣٨) المصدر السابق ، ص ٦٢٣ ـ ٦٢٥ .

المأساة . ومكونات هذه المأساة كثيرة ، منها المساء الذى يقترن بعنصر آخر يكوّن قلب هذه المأساة وهو الحريق . ونحن نعلم بخبرتنا العادية أن الحريق نار ، وأن النار مضيئة ، ولكننا نعلم أيضا أنها مضيئة لأنها محرقة . وفي معترك هذه العناصر المختلطة تولد القصيدة ، وهو ميلاد إشاري ، يختلط فيه الرمز القريب (احتراق الأم) بالرمز البعيد (ضياع المدينة الأم) :

الطفلة احترقت أمها
أمامها
احترقت كالمساء

وبعد تلك السطور الافتتاحية ينتقل الرمز في عمله من القريب المحسوس الى البعيد غير المحسوس ، إذ ليس حريقا ماديا ولا شخصيا ذلك الحريق الذى تتولد عنه « الشهادة » :

وعلّموها : ليصير اسمها .
في السنة القادمة .
سيدة الشهداء

وليست شهادة عادية تلك التى تقترن بالعودة . وصحيح أن العودة مشروطة بشرط ، ولكن ياله من شرط ! إنه ليس أقل من موافقة الأنبياء . في هذا الجو يتسع المعنى ، منتقلا من الخاص الى العام ، ومن المادي الى الروحي :

وسوف تأتي إليها
إذا وافق الأنبياء

وتعود اللازمة لتساعدنا بتكرارها على استحضار الموقف المبدئي من جديد :

الطفلة احترقت أمها
أمامها
احترقت كالمساء

ويتحول الضياع عميقا وشاملا في صلب القصيدة ، وهذا هو المعادل الرمزي لضياع المدينة . وهو ضياع آيته تبدل الطبائع الأولى للأشياء ، فالطفلة لا تحب القمر ، ولا الدّمى . ويمضى هذا التبدل صاعدا ، فالطفلة تقتل القمر كل مساء . وتتقمص النفس البشرية في صورة تلك « الخيالات » التى تأتى الى الطفلة ، معمقة الاحساس بالضياع وسيادة الظلام (قتل القمر ـ احتلال المدينة) . وتبرز المعالم شيئا فشيئا مقدمة صورة المدينة من بعيد (البرتقال وجذوع الشجر) ، وهى تقدمها من بعيد لأنها « المدينة المحتلة » ، وهى المدينة الأم التى استشهدت فالتحقت بالأنبياء ، ولكنها انتهت « في القبر لا في السماء » ، ولقد زال بذلك كل وهم عنها وكل عزاء :

من يومها ،
لا تحب القمر
ولا الدمى
كلها

جاء المساء صرخت كلها :
أنا قتلت القمر
لأنه قال لى . . قال . . قال :
أمك لا تشبه البرتقال
ولا جذوع الشجر
أمك في القبر
لا في السماء

وتتكرر « اللازمة » من جديد ، مؤكدة أننا قد عدنا من حيث بدأنا ، وأن الضياع الذى اكتملت معالمه باق ومستمر ، على نحو متكرر ثقيل :

الطفلة احترقت أمها
أمامها
احترقت كالمساء

(١٠)

ترتبط مدينة أمل دنقل بالانسان وبالمستقبل على نحو وثيق . وهى قد تقهره وتطحنه ، وتصيّر صوته صدى ، وتنال من روحه ، فتكون عنصر هدم إنسان يومئ إليه بالروح المقهورة ، والحكم الفاسد ، والرجولة القوية المسلوبة . حين أسر « المتنبى » (الشاعر) فقد الصوت رسالته بتحوله الى صدى ، وكان صاحبه على وعي بذلك لا يغير من طبيعة الأمور شيئا . يقول أمل دنقل في قصيدة « من مذكرات المتنبى »[٣٩] :

أكره لون الخمر في القنينه
لكننى أدمنتها استشفاء
لأننى منذ أتيت هذه المدينه
وصرت في القصور ببغاء
عرفت فيها الداء

والمدينة جاحدة ، تنكر الضوء « والتنوير » ، وهى تعلم أنه ليس كصوت الشاعر شعاع ضوء ، وباعث تنوير . لذا فهى توصد أبوابها ، غير مستجيبة لطرقات الشاعر عليها ، وبذلك تقف ـ وهى المدينة ـ ضد المدنية :

كنت لا أحمل إلا قلما بين ضلوعى .
كنت لا أحمل إلا قلمى
في يدى خمس مرايا
تعكس الضوء (الذى يسري إليها من دمي)

---

(٣٩) أمل دنقل ، ديوان « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » ، الأعمال الكاملة : نشر مدبولي ، ص ١٦٧ ، ويقول المتنبي :

يقول لي الطبيب أكلت شيئاً وداؤك في شرابك والطعام
وما في طبه أني جواد أضر بجسمه طول الجمام

طارقا باب المدينه :
ـ « افتحوا الباب »
فما رد الحرس
ـ « افتحوا الباب .. أنا أطلب ظلا »
قيل : « كلا » .(٤٠)

على أن صورة المدينة تتغير كلية عند أمل دنقل ، وذلك عندما تكون مدينة بحارية . هنا توفر لها المدينة موضوعا شعريا أثيرا ، يفحص فيه تفاصيلها ، ويتغلغل في « فتات حياتها » ، ويواجه المواقف ، ويحلل الشاعر ، ولا يزال يفعل ذلك حتى ينجح في العثور على معادل شعري ملائم . وفي قصيدة : « السويس »(٤١) عمل أمل دنقل من « داخل الموضوع » ، مازجا أحاسيسه الخاصة بحياة المدينة في ماضيها وحاضرها .

تتكون هذه القصيدة من قسمين وخاتمة ، في القسم الأول يشكل الشاعر علاقته السابقة ، وخبرته الماضية ، بالمدينة ، وفي الثاني يصور رؤيته لحاضرها ، وفي الخاتمة يعقد مقارنة بين إنسان « السويس » وإنسان « القاهرة » ، وهي مقارنة طابعها التباين الساخر كما هو متوقع . وتكون المدينة في ماضيها مستقرة ، شبه صناعية ، والشاعر يقوم بجولة حرة في ذلك الماضي ، فتفيض علينا صورها في القصيدة فيضانا ، بطعمها ، وروائحها ، وأحيائها المتميزة ، إذ هي مدينة الدخان ، والمقاهي ، والسكك الحديدية ، والفنادق ، والمصانع ، والسفن العابرة ، والزوارق البخارية . هذا هو ظاهر المدينة وهي تضطرب في حياتها اليومية ، أما عمقها فهو كائن في حياتها الليلية ، في « أوكار البغاء واللصوصية » التي يقدمها لنا الشاعر تقديم خبير بها ، فيعرض لنا بذلك معالم المدينة من داخلها :

عرفت هذه المدينة الدخانيه
مقهى فمقهى شارعا فشارعا
رأيت فيها (اليشمك) الأسود والبراقعا
وزرت أوكار البغاء واللصوصيه !
على مقاعد المحطة الحديديه
نمت على حقائبي في الليلة الأولى
حين وجدت الفندق الليلي مأهولا
وانقشع الضباب في الفجر فكشف البيوت والمصانعا
والسفن التي تسير في القناة كالأوز
والصائدين العائدين في الزوارق البخاريه

وتكون الحركة الثانية من هذا القسم انعطافة حزينة نحو الناس البائسين ـ وهي انعطافة يجيدها أمل دنقل الى أقصى حد ـ فيتدرج بنا من المعالم العامة الى المعالم الخاصة ، أو من الأشياء (عموما) الى البشر (خصوصا) . وهؤلاء

(٤٠) من ديوان « تعليق على ما حدث » (الأعمال الكاملة) ص ١٩٥ .
(٤١) من ديوان « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » (المصدر السابق) ص ٩٣ وما بعدها .

العمال هم الذين يؤكدون من جديد طبيعة المدينة « شبه الصناعية » . والشاعر يمزج - في تصوير حالهم البائسة - بين الشجن المتولد من الصور البصرية : (قطار المحجر العتيق - والمناديل الترابية) ، والصور السمعية : (المواويل الحزينة الجنوبية) عاقدا شبها حادا بين المحجر (مكان العمل) ، والكهوف التي يسكنها العمال ، ومرسبا في نفوسنا الإحساس بأن إنسان هذه المدينة شبه الصناعية يتقاذفه كهفان : كهف العمل ، وكهف السكن . وفي نهاية المقطع يفلت الواقع البائس الى نوع من الحلم المستحيل : (بحار الوهم ، واصطياد أسماك سليمان الخرافية) . لقد كوّن كهفا الانسان « حلقة خانم » عليه فلجأ الى التعويض الوهمي المتمثل في « حلقة خاتم » من نوع آخر ، هي حلقة خاتم سليمان التي يحلم البائسون بالعثور عليها في بطن الحوت :

رأيت عمال « السماد » يهبطون من قطار المحجر العتيق
يحتضبون بالمناديل الترابيه
يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبيه
ويصبح الشارع دربا ، فزقاقا ، فمضيق
فيدخلون في كهوف الشجن العميق
وفي بحار الوهم يصطادون أسماك سليمان الخرافيه

تكون الحركة الثالثة في القصيدة عودة لاستيفاء صورة المدينة في حياتها اليومية ، لا بالنظر إليها من بعيد ، وإنما بحكاية حالها من داخلها . هنا ترد هذه العبارة مرة أخرى « عرفت هذه المدينة » ولكن تسقط منها كلمة « الدخانية » ، وهذه الكلمة - وإن سقطت - يتم التعويض عنها بذكر « الحانات والشاحنات » (مع دخانها المتسلل) ويطرد الشجن العميق - الذي عرفناه هناك في المواويل الجنوبية - في صحبة الموسيقار العجوز وتوشيحاته هنا ، في حين يطرد قاع المدينة - الذي عرفناه هناك في « أوكار البغاء واللصوصية » في رهن الخاتم وابتياع السجائر المهربة هنا . واسم « هيلانه » بائعة السجائر المهربة يخلع من جديد على المدينة ما اتضح من قبل من جو المدينة « شبه الصناعية » .

يتأرجح الموقف الشعري بين البحر والسماء ، وبين الواقع المادي والصورة الخيالية ، كما تأرجحت حياة العمال من قبل بين كهوف الواقع وصور الوهم . وينتهي الموقف بغلبة الخيال فتكون هذه الصورة المسرفة في الشجن (بكيت حاجتي إلى صديق - وفي أثير الشوق كدت أن أصير ذبلبة) :

وفي الكباتون سبحت
واشتهيت أن أموت عند قوس البحر والسماء !
وسرت فوق الشعب الصخرية المدببة
ألقط منها الصدف الأزرق والقواقعا
وفي سكون الليل في طريق « بور توفيق »
بكيت حاجتي إلى صديق
وفي أثير الشوق : كدت أن أصير ذبذبه

ويصور القسم الثاني من القصيدة المدينة المحاربة المحاصرة ، مركزاً على صلابتها ، وعاقداً ـ في لمحات ـ مقارنة بين حاضرها وماضيها ، وعارضاً ملامحها في أشكال مجسدة للرجال الذين تفتح صدورهم بالرصاص ، والأطفال الذين يسقطون صرعى غارات الطائرات ، قابضة أيديهم على خيوط طائرات من نوع آخر هي طائراتهم الورقية ، ثم البيوت والحدائق وهي في فم الحرائق . وهذا القسم في القصيدة مختصر بالقياس إلى سابقه . على أن المسألة ليست مسألة حيز فحسب ، وإنما المهم أنه مجمل ـ كذلك ـ إجمالاً يطغى على كثير جداً من تفاصيل الملامح المميزة . وكانت النتيجة أن نزعة خطابية بدأت في التسلل إلى هذا القسم ، ثم طغت طغياناً في خاتمة القصيدة :

والآن وهي في ثياب الموت والفداء
تحصرها النيران وهي لا تلين
أذكر مجلس اللاهي على مقاهي « الأربعين »
بين رجالها الذين
يقتسمون صمتها الدامي وخبزها الحزين
ويفتح الرصاص ـ في صدورهم ـ طريقنا إلى البقاء
ويسقط الأطفال في حاراتها
فتقبض الأيدي على خيوط « طائراتها »
وترتخي هامدة في بركة الدماء
وتأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق

وفي المقارنة بين إنسان السويس ـ المدينة ، والقاهرة ـ المدينة يقابل الثبات هناك بالانتظار هنا ، هناك ثبات فعل ، وهنا « ثبات » جمود ، ودليل جموده أنه حين يتحرك ينتج حركات عصبية لا تعني شيئاً (نحشو فمنا ببيضة الإفطار ـ فتسقط الأيدي على الأطباق والملاعق) ، بل ينتج دماراً (أسقط من طوابق القاهرة الشواهق) ، وتعلقاً ـ على طريق الهروب ـ بذكريات الماضي وعناقاً (مجرحاً) لمحنة الحاضر :

ونحن ها هنا نعض في لجام الانتظار
نصغي إلى أنبائها ونحن نحشو فمنا ببيضة الإفطار !
فتسقط الأيدي على الأطباق والملاعق
أسقط من طوابق القاهرة الشواهق
أبصر في الشارع أوجه المهاجرين
أعانق الحنين في وجوههم والذكريات
أعانق المحنة والثبات

وتلتقي القاهرة ـ المدينة ، والسويس ـ المدينة وجهاً لوجه ، وتفضي المواجهة إلى الغضب والسخرية كما أشرت . لقد قال الشاعر إن الرصاص يفتح في صدور المجاهدين « طريقاً » إلى البقاء ، ولكنه لم يستسغ أن تأكل الحرائق السويس وتظل القاهرة قريرة العين ، فقرة العين هنا تنكر مبالي لعذاب المدينة الأخرى :

هل تأكل الحرائق
بيوتها البيضاء والحدائق
بينا تظل هذه القاهرة الكبيرة
أمنيــة قريرة
تضيء فيها الواجهات في الحوانيت وترقص النساء
على عظام الشهداء .

قلت إن إهتمام الشاعر بالمدينة اهتمام قديم ، ولكن دخول الموضوع إلى حيز الدراسة أمر حديث . ولم يظفر الموضوع في النقد العربي الحديث بأهمية تذكر ، فهو لا يزال محصوراً في إشارات متناثرة ، وفي حالات نادرة قد يعقد له فصل في كتاب ، كما فعل به الدكتور إحسان عباس مما سبقت الاشارة إليه . ولا يسع الدارس في غيبة تقاليد تناول الموضوع سوى أن يستخدم تقديره الخاص في الاختيار الحر من المادة المتاحة ، وتناولها بطريقة يعتقد في جدواها . ولا ازال أعتقد أن « التحليل النصي » هو طريقنا الصحيح في تناول المادة الأدبية ، وذلك لأسباب كثيرة ليس من أهمها أننا نعاني من الأمية الهجائية والأمية الثقافية ، وأننا بحاجة إلى تقريب النص الإبداعي إلى الناس بغية تحبيبهم فيه ، وزيادة رقعة القراء ، والارتفاع بنوعية القراءة . وإذا كان النقاد قد تنبهوا إلى هذا في آداب تتميز بالحيوية ، وبإقبال القراء عليها ، فمن باب أولى يجب أن نتنبه نحن لذلك في أدب يعزف عنه الناس يوما بعد يوم .

وهناك صعوبة أخرى تواجه الدارس لشعر المدينة في الأدب العربي وهي تتمثل في عدم وضوح « هوية » المدينة العربية ، وذلك أمر له سببه ، فالهجرة اليومية الدائبة بين الريف والحضر جعلت المدينة تفقد بالتدريج هويتها المميزة ، وبعض أحياء المدن الكبرى الآن ليست سوى قرى كبيرة . ومن ناحية أخرى لم تتطور المدن العربية تجارياً وصناعياً في خط مطرد ، لذا لم تتطور مشكلاتها ، أو تطورت في خط لا يسهم في تحديد هويتها .

وقد أشار الدكتور إحسان عباس إلى أن معظم الشعراء الذين تناولوا المدينة في العصر الحديث كانوا نازحين من القرية ، وحين صدمتهم المدينة تشبثوا بقيمهم الريفية . وقد يكون هذا صحيحاً في جانب من الجوانب ، ولكننا ينبغي أن نتجه بدراسة شعر المدينة اتجاهاً يحرره من أن يكون مجرد انعكاس للواقع ، ويكشف عن جانبه الرمزي ، وهذا إنما يكون بالتركيز الشديد على « التحليل النصي » ، والبنية الفنية للقصيدة .

إن الثنائية بين البادية والحاضرة ثنائية قديمة ، ولكن « هوية الحاضرة » هي التي تسعى إلى تحديدها من خلال رؤية الشعراء لمدينتهم . وقد عبر الشعر المعاصر عن بعض مشكلات « الحاضرة » ، وأبدى حيالها من الخوف والدهشة ، والغضب ، والحزن ، والوحشة ، وخيبة الأمل ما أبدى ، وحاول أن يجدد مدينته ، بالدفاع عنها في ماضيها وحاضرها أحياناً ، وبإنكارها أحياناً ، وبالولوج في أسرها ، أو التجول في دروبها أحياناً ، ولكن الطريق أمام الشاعر المعاصر لا يزال طويلاً لكي يصل إلى تحويل المدينة إلى رمز شعري كامل ، يكون بديلاً عن الواقع ، ووعاء فعالاً « تتزامن » داخله قيم الماضي ، ومعطيات الحاضر ، و « تخيلات » المستقبل .

الشاعر والمدينة في العصر الحديث

محمد عبده بدوي

ما يهمنا في هذه الدراسة هو التعرف على المدن التي شغلت الشاعر العربي بوضوح ، وسنحاول أن نضع هذه المدن في دوائر هي :

أ ـ دائرة المدينة العربية .

ب ـ دائرة المدينة الأجنبية .

جـ ـ دائرة المدينة الحلم .

وسيكون الرائد في هذا كله هو المدينة التي فرضت نفسها على الحياة وعلى الشعر ؛ لعدة أسباب يجيء في مقدمتها : تاريخها ، وصلة الشاعر بها ، ووجودها في دوائر الضوء ، واستمرارها على مساحة طويلة من الاهتمام .

أ ـ دائرة المدينة العربية

١ ـ القاهرة

من الملاحظ أن صوت الشعر بالنسبة للقاهرة بدأ خافتا ، ذلك لأنها لم تقدم شعراء كبارا في مساحة كبيرة من التاريخ ، ثم إن الشعراء الوافدين لم يقيموا بها إقامة دائمة ، فقد كانوا مجرد زوار على حدٍّ ما تعرف من زيارات جميل ، وأبي نواس ، وأبي تمام ، والمتنبي . وحين يجيء العصر الحديث نعرف أن الشعر بدأ على حياء على حد ما تعرفه من أصوات حسن العطار ، ورفاعة الطهطاوي ، وعبدالله فكري . . الخ ، ولكن بعد فترة حدث انفجار شعري من خلال اتجاه إحيائي مثَّله محمود سامي البارودي ، وما يهمنا هو موقف الشاعر من المدينة . وابتداء نعرف أن البارودي لم يشغل بالقاهرة كمدينة كبرى إلا في مرحلة متأخرة ، ذلك لأنَّه شغل أول ما شغل ببعض الأماكن المترفة فيها ، وبالضواحي ، على حد ما نعرف من حديثه المتكرر عن « روضة المقياس » من خلال منظور جمالي في لغة رصينة .

حيث تجري السفين مُشتبِكاتٍ ... فوق نهرٍ مثل اللجين المذاب
قد أحاطتْ بشاطئيه قصورٌ ... مشرقاتٌ يلحْنَ مثل القباب
ملعبٌ تسرح النواظر فيه ... بين أفنانِ جنّةٍ وشعاب

ومثل هذا قاله في حلوان ، وفي الجيزة ، حين كانت تتاح له فرصة الاستمتاع بالترف الذي كان يحيط به ، ونحن نرى أنه كان عمثلا أساسا بالريف ، وبضيعته بناحية « قرقيرة » بالدقهلية ، ومن هنا كانت نظرته للمدينة متأثرة الى حد كبير بنظراته الى الريف .(١)

وحين شارك مشاركة فعالة في الثورة العرابية لا نرى للقاهرة تأثيرا واضحا في شعره ، ومن المعروف أنها اشتعلت عنده من قبل حين ذهب محاربا في جزيرة أقريطش (كريت) فلم يذكر إلا الجمال الذي رآه هناك . ولكنه حين يُنفى الى جزيرة « سرنديب » تشغله القاهرة ـ وتتداعى مصر من خلالها ـ فيكتب أكثر من قصيدة .

خليلي ! هذا الشوق لا شك قاتلي ... فميلا الى «المقياس» ان خفتما فَقْدي
فيا منزلا رقرقت ماء شبيبتي ... بساحاته بين الأراكة والرَّنْد
سرت سحرا فاستقبلتك يد الصبا ... بأنفاسها ، واشتق فجرك بالحمد(٢)

فاذا وصلنا الى قاهرة الشاعر أحمد شوقي ، نرى أنه يهتدي اليها بقوله المعروفة والشعر ابن أبوين : التاريخ والطبيعة ، وما يهمنا من هذا هو اهتمامه بالمدينة بحيث تتحول في شعره الى التاريخ والطبيعة ، وبخاصة تلك الفترة التي أخلص نفسه فيها للتيار الوطني ، ولكل ما كان يدور داخل مصر ، وبخاصة القاهرة(٣) ، ولكن مصر ـ وبخاصة القاهرة ـ لم تشتعل في وجدانه إلا بعد أن نُفي ، فقد كتب عددا من القصائد في الغربة ، وحتى بعد الغربة على نحو ما نعرف من قصيدة « بعد المنفى » التي قال فيها :

ويا وطني لقيتك بعد يأس ... كأني قد لقيتُ بك الشبابا
وكلّ مسافر سيئوب يوما ... إذا رُزِق السلامة والإيابا

(١) ديوان البارودي . ضبط وشرح علي الجارم . محمد شفيق معروف ١/٤٠ ، ١٤٢ ، ٢٦ ، ١٤٤ ، وتأمل قوله في ضيعته لتعرف كيف كانت نظراته للمدينة متأثرة بالريف .

حتى وصلتُ إلى جناب البيج ... زاهي النبات بعيد أعماق الثرى
.. ملقتْ أكتاف الحدائق لو سرتْ ... فيها السمومُ لتباينتْ ريح الصبا
فتراءته نفس الصبير ، ولينت ... سرق الحرير ، يماؤه فلق الضحى
والشطن بين مطوّق ، ومسوّر ... كالقماه لاذتْ بأنواع الحلي
لمّتْ به روح الحياة ، فلو رنتْ ... عنه الفيوءَ من الجداول قد مشى

(٢) نفسه ص ١/١٤٧ ، ١٧٥ .
(٣) الشوقيات ١/١١٣ ، ١٣٢ ، ١٨٤ ، ٢٦٦ ، ٢/٢٢ ، ٥٤ ، ٦٤ ، ٧٩ .

وكلنا يذكر قصيدته المشهورة :

اختلاف النهار والليل يُنسي ... اذكرا لي الصبا وأيام أنسي ![4]

وعلى كل فاذا كان الجانب الريفي غالبا على قاهرة البارودي ، فان شوقي بدأ يركز على الجانب الحضري فيها ، أما خليل مطران فقد أعلن عداءه للمدينة في قصيدة : العزلة في الصحراء خير من العيش في المدينة ، وهي القصيدة التي أولها :

ولّوا المدينة وجهكم ودعوني ... أنا في هواي وعزلتي وجنوني

ومن الواضح أن جماعة الديوان لم تشغل أساسا بالمدينة والحياة في المدينة ، ذلك لأن أكثر ما شغلهم كان عالمهم النفسي ، فاذا جئنا الى « جماعة أبوللو » وجدنا منهم من يقترب اقترابا حيا من القاهرة في سنوات الحرب الأخيرة ، وذلك حين عاش قصة حب مثيرة كان مسرحها ليل القاهرة على حد ما نعرف من قول ابراهيم ناجي .

كأنّ على مصر ظلاما معلّقا ... بأكبر من غالي القناديل مُرْسِد

ركودٌ وإبهامٌ وصمتٌ ووحشةٌ ... وقد لفّها الغيبُ المحجّب في بُرد

وهو ينبه المصباح الى البؤساء الذين يتوسدون الأحجار في ليل القاهرة ، والى سيارة محجبّة الأستار ، خافية القَصْد ، والى الحارس النائم ، والشارع الملىء بالجرع والكدّ ، وهكذا تصبح المدينة بعد فراق الحبيبة دميمةً وقاسية ، ونراه يلتفت الى الحبيبة ، والى لحظة الفراق ، ويعانقه من ليلين وظُلمتين ، وتتوالى ليالي القاهرة بين الشوق والانتظار وخيبة الأمال ، ومن هنا نراه يقول يأسى :

يا حبيبي كان اللقاء غريبا ... وافترقنا فبات كل غريبا[5]

وقريب من هذا الموقف موقفُ « صالح جودت » في عدد من دواوينه ، وإن كانت تجارب صالح جودت يغلب عليها الفرح والنشوة ، وقريب من هذا موقف أحمد رامي منها . . . فاذا جئنا للقاهرة في شعر صلاح عبدالصبور ، نراه قد شغل بها وفيها لإحساسه المضاعف بالغربة والاغتراب ، فهو لم يلتفت الى عراقتها وجمالها ، وإنما التفت الى الجانب القاسي والحزين منها . ففي قصيدة هجم التتار يصور مدينة عريقة مهزومة ، هربت منها النساء ، وأقيم فيها معزل للأسرى وأمام هذا لم يبق إلا الاعتراف بالهزيمة « اعتنقتُ هزيمتي » وهو يذكر في قصيدة « المدينة » كيف خرج يطلب الرزق في المدينة الحزينة ، وكيف لم يجد إلا الإحباط والأحزان تَغْمرُ كل شيء ، فالحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز ، وأقام حكاما طغاة . .

---

(٤) نفسه ١/٦٤ ، ٦٥ ، ٢/٤٤ ، ٤٥ ط المكتبة التجارية الكبرى

(٥) ديوان ابراهيم ناجي . دار العودة : بيروت ، ص٢٥٤ وما بعدها

وهو بإقامته الحزينة في المدينة الحزينة يصور جنازة قريب وصديق له في شوارع المدينة ، ويقدم أغنية للشتاء تقول : إنه قد يموت قبل أن تلحق رجل رجلا ، في زحمة المدينة المنهمرة ، ويقول : أموت لا يعرفني أحد ، أموت لا يبكي أحد ، وحين يبتعد عن القاهرة ثم يعود إليها في قلب الليل لا يفرح ، وإنما يذكر معاناته ، وأنه لن يكون سعيدا بهذا اللقاء .

لقاك يا مدينتي يخلع قلبي ضاغطا ثقيلا
كأنه الشهوة والرهبة والجوع
أهواك رغم أنني أنكرتُ في رحابك
وأن طيري الأليف طار عني
وأنني أعود لا مأوى ولا ملتجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك(٦)

أما الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي ، فقد كان اصطدامه بالمدينة مدويا ، ذلك لأنه دخلها بلا مؤهلات تتفق مع طموحه وهو في سن العشرين ، ومن ثم رآها مدينة تأكل الغرباء ، وتسدّ الطرق في وجوههم ، ثم إنه كان « يُدَعُّ » دائما فيسلمه الطريق الى الطريق ، ولا يملك الا مجموعة قلبة تُسمَّى القرية . وهو يصوِّر حيرته في المدينة فيسأل عن طريق « السيدة » فيرشده المسئول من غير أن يتطلع اليه ، ومن ثم لا يملك إلا أن يجرجر قدميه لأنه كان جائعا بلا نقود ولا أصدقاء ولا من يرثي له ، ولا يملك إلا أن يقارن بين مترف في ذراعه فتاة ، وبين نفسه وفي ذراعه سلّة فيها متاعه ، ولقد كان مفزعا في سيره بينما الناس أمشوا حتى حين يمر بهم « الترام » كما يقارن بين سيارة مجنحة بينما هو لا يزال يجرجر قدميه ، ولعلها وصلت وهو مازال يقيم المقارنة في نفسه . وحين تتكاثر عليه المشاهد والرُّؤى ، لا يملك إلا أن يشتم المدينة :

يا قاهرة
أيا قبابا متخمات قاعدة
يا مئذنات مُلحدة
يا كافرة

ولقد كان مما روّعه أن الموت سهل جدا في المدينة ، فقد قُتل أمامه طفل ولم يتوقف الناس عند هذا الموت ، فالناس في المدائن الكبرى عدد . جاء ولد . مات ولد ، ثم إنه في قصيدة الموت فجأة يُصوِّر حيرة أمه الريفية لو جاءت للقاهرة بعد إبلاغها نعيه :

(٦) ديوان صلاح عبدالصبور ، دار العودة : بيروت ، ص١٤ ، ٣٦ ، ١٩٣ ، ١٩٧ . وقارن ما جاء في كتاب الأحزان للدكتور ناجي نجيب ص١٨٣ من أنه يوجد في أعماله الحاح على فكرة الموت والتضحية وإيلام الذات بتقديم القربان ، ومن ثم كان حديث الشاعر عن مأساة الوجود البشري ، وقوفه في أسى عميق عند كلمة ولم يظهر بعد «الإنسان هو الموت» .

أمي تلك المرأة الريفية الحزينة
كيف تسير وحدها في هذه المدينة
تحمل عنواني !

وهو في الوقت نفسه يشكو نهار المدينة وليلها ، ويأتي لبائع ليمون صغير ضائع ـ كأنه معادل له ـ ثم يرسم صورة للمدينة عند منتصف الليل حيث رحابة الميدان ، والجدران المتراصة ، وكيف أنه في هذا المشهد لا يخرج عن كونه ورقة دارت في الريح ، ثم حطت ، ثم ضاعت في الدروب . وتتوالى الصور في القاهرة بائسة وحزينة ومقهورة ، فهو لا يملك فيها أن يعيش أو يحب ، ذلك لأنها متوحشة ، ومليئة بالعسس ، ولأنه رغم الزحام فيها « فهذا الزحام لا أحد » .[7] ومن كل هذا نعرف أن الشاعر أقام تناقضا حادا بين الريف والمدينة ، وأنه انتهى نفسيا وفعليا الى عالم البراءة والاخضرار المتمثل في العالم الريفي .

واذا كان الانتماء الى خضرة الريف هو النغم السائد في الشعر قبل فترة ما يسمى « بالشعر الحر » ، فان الملاحظ بعد ذلك أن الأمر وصل الى حد تشويه وجه المدينة بالحزن المحض عند صلاح ، وإدانته بالسلوك الجائر عند أحمد حجازي ، فان الملاحظ أن هذه النَّغمة قد بدأت تخِفُّ ، فهناك من كان يعرف أن المدينة قاسية وعنيفة ، ولكن الأمر لا يصل الى حد التشويه والإدانة ، بل قد يصل الأمر الى حد الإشادة بالمدينة ، وبخاصة حين يكتب لها من غُربة ، أو حين يتهددها خطر على حد ما نعرف مثلا من كمال نشأت في قصيدته « القاهرة » ، فهو يقول :

يا أمنا الكبرياء ويا وردة الجرح .. يا قاهرة
تسيرين كالملكات اللواتي يمسْنَ
بتربتك الطاهرة
لك الله يا أمنا الصابرة
كم ارتجف الدمع حين يقول المذيع « هنا القاهرة »
فتومض في القلب شمس ، وتهمي على دفئها الذاكرة[8]

وقد نما هذا الاتجاه عند الشعراء الذين جاءوا بعد ذلك ، لولا الأنين الحزين الذي ملأ نهاية عمر « أمل دنقل » بسبب المرض ، والغُربة التي حاصرت بعض الشعراء كمحمد يوسف .. المهم أننا نجد هذه النغمة عند محمد الجيار ، وكيلاني سند ، ومحمد ابراهيم أبو سنة ، وكمال عمار ، وبدر توفيق ... الخ .

---

(٧) ديوان احمد عبد المعطي حجازي . دار العودة ، ط ١٩٧٣ . ص ١١٣ ، ١١٨ ، ١٢٨ ، ١٤٤ ، ١٨٩ مع ملاحظة ان البلد التي خرج منها هي دالاء وهي على حد تعبير رجاء النقاش في المقدمة بمثابة صغيرة وقرية كبيرة .
(٨) أحلى أوقات العمر . د . كمال نشأت . ص ٥ ، ٦ ، ٧٤ ـ ٧٦ . الهيئة العامة للكتاب ، بل إنه هناك من لم يفرق بين القرية والمدينة وجعل حتى المدينة ، والعالم قرية خضراء على نحو ما فعل عبده بدوي في ديوانه الأول « لمن الشعر » .

والمعروف أن عددا من شعراء العربية قد كتبوا عن القاهرة بعتاب أو بحب ، على نحو ما نعرف من ديوان الرّصافي الذي جاءت فيه قصيدتان ، الأولى بعنوان عتاب على مصر ، والثانية بعنوان التعصب الوطني ، وعلى نحو ما نعرف من قصيدة : عناوين وإعلانات في جريدة عربية لنازك الملائكة ـ وقد ذكرت لي أن المقصود هنا جريدة الأهرام . فهناك الصراعات في العالم ، والأحزان التي تجتاح العالم العربي ، بينما الصحافة لاهية عن هذا كله عام ١٩٧٣ لأنها مشغولة بالاعلانات عن المطاعم والملاهي .

في مطعم الوادي خمورٌ جيّدة
ياسيدي وتّنتقي من تشتهي : آنسة أو سيدة
والعربي لم يزل يصطاف في العام شهورا أربعة
منهجه هذا الصباح رحلة نهرية أو أشرعة
والأمسية
في مسرح « الأوبيرج » بين رقصة وأغنية
حول الكؤوس المنسية
بين ذراعي بضة مُسترخية

ولكن نبرة العتاب هذه سرعان ما تختفي ، وذلك حين زارت القاهرة في شهر آب عام ١٩٧٣ وحيتها بقصيدة بعنوان « شمس للقاهرة » ، ثم كانت قصيدة أخرى بعنوان « الماء والبارود » . وقد عرّفت بهذه القصيدة فقالت : من ذكريات حرب رمضان أو أكتوبر سمعتُ الشاعرة أن فرقة من الجيش المصري في سيناء كان أفرادها صائمين ، وحان موعد الإفطار وقد نفد الماء عندهم فراحوا يتضرّعون الى الله ، فجاءت طائرات إسرائيلية وقصفت المعسكر فتفجر الماء من الأرض حيث كانت مواسير المياه اليهودية مدفونة .[9] ويمكن أن نرى مثل هذا الموقف عند نزار قباني حين يكتب عاتبا أو عاشقا . أما فدوى طوقان فتكتب بحب خالص ، ومثلها كثيرٌ من شعراء السودان .

وما أكثر الشعراء العرب ـ المصريون وغير المصريين ـ الذين كتبوا عن مدن مصرية ، فقد كتب عن الاسكندرية مثلا أحمد شوقي ، وخليل مطران ، وعلي محمود طه ، وأحمد حجازي ، وأمل دنقل ، وكتب عن المنصورة ابراهيم ناجي وصالح جودت ، وعبدالمعطي الهمشري ، وكتب عن بورسعيد عدد من الشعراء يجيء في مقدمتهم بدر شاكر السياب . . أما الذي كتب مغاضبا فكان عبدالعزيز المقالح حين غادر القاهرة بطريقة تتنافى ـ على حدّ تعبيره ـ مع أخلاقيات مصر ولا تتناسب مع الحب الكبير الذي يكنّه الشاعر لها ولأبنائها ، فكان أن كتب قصيدته التي عنوانها : « من تداعيات الليلة الأخيرة للمتنبي في مصر » ، ومن قبل كتب لها « رسالة الى عين شمس » و « النّعش والخيول الحزينة » و « بطاقة رثاء لجرح ١٩٧٦ » جاء فيها :

(٩) انظر ديوان الرصافي . ط المكتبة التجارية ،القاهرة . ص١٤٧ ، ١٧٦ ، وانظر ديوان الصلاة والثورة . ط دار العلم للملايين : بيروت ، ١٩٧٨ ـ ص١٢٤ وما بعدها ، ديوان يغير البحر ألوانه . ط وزارة الإعلام العراقية . ص٢٥ وما بعدها

من يخرق لي
يسمع صوت صهيل الجرح المصلوب
صوت الصوت الباكي
صوت العاصمة المجبولة بالدّم ؟!(١٠)

٢ ـ بغداد

يمكن القول بأنه كان لبغداد دور واضح في المسيرة الشعرية قديما وحديثا لعدة أسباب يجيء في مقدمتها أن شعبها يحسنُ استقبال الشعر وإرساله ، فهو يقدمه على كل الفنون ، وهو في الوقت نفسه يتمتع بعاطفة جياشة .. وعلى وفرة شعرائه سنحاول التعرف على موقف صفوة منهم من مدينتهم الكبيرة بغداد ، وابتداء سنجد مجموعة من المخاصمين للمدينة . يجيء في مقدمتهم « عبدالغني الجميل » الذي يقول :

سلام الإقامة في بلدة ... تسعدُ بها مثل حمر النعم

ولا يقف عند هذا ، وإنما تتردد هذه النغمة في شعره كقوله :

لهفي على بغداد من بلدة ... قد عشش الحبُّ بها ثم طار

وقد ترددت هذه النغمة المخاصمة عند « الفخار الأخرس » وعند « ابراهيم أدهم الزهاوي » الذي يقول فيما يقول :

وإنا لفي بلد مجدب ... إذا جاءه الغيث لم يخصب(١١)

ثم كانت مضاعفة هذه النغمة عند « الرصافي » فقد رأيناه يقسو على بغداد ويعتبرها سجنا ، ومكانا للذل والجور والتعاسة ، ذلك لأن عينيه كانتا لا تُغفلان مشاهد القسوة والدمار بها ، وكأنه كان يتشفى بذكر هذا وتجسيمه فقد كتب عن غريق دجلة ، وعن نُواح دجلة ، وعن سد حربوه حين انكسر وأغرق بغداد . والملاحظة العامة أنه كان متلئا بالغيظ على المدينة ، ومن هنا يتركها غير آسف عليها ، وعلى لسانه كلمة : ويْلٌ لبغداد ، وقصيدته التي يقول فيها :

أيا سائلا عنا ببغداد إننا ... بهائمُ في بغداد أعوزها النبت
خضعنا لحكام تجور ، وقد حلا ... بأفواهها من مالنا مأكل سحت
وللموت خير من حياة نشوبها ... شوائب منها الظلم والذل والمقت!(١٢)

(١٠) عودة وضاح اليمن ص ٣٠٠ ، ٣٠٥ ، ١٦٧ دار طلاس بسوريا
(١١) منقولة من مجلة المستنصرية ، ع ٣ بعنوان الأخرس شاعر العربية في القرن التاسع عشر : د . عناد اسماعيل الكبيسي ، وديوان ابراهيم أدهم الزهاوي ص ٢٠٦ ، تحقيق عبدالله الجبوري .
(١٢) ديوان الرصافي ١/٢٣٠ ، ٢٣٢ ، ٤١٨ ، ٤٨٨ ، ١٦١ . ط. المكتبة التجارية : القاهرة وله أن تأمل قوله في قصيدة السجن في بغداد ٤٦/١

عفا وَشْمُ ... كما ... بحولة الضلال ...
... السجن في بغداد زورة راحم ... ... للأكباد ... !

وقصة بغداد مع الشاعر محمد مهدي الجواهري مثيرة ، فقد بدأ يتململ داخلها ، ويقف على ما فيها من جمال حين يصفق الديك ويغرد الصباح ، ولكنه يذكر لنا أنه ينطوي على جراح . وفي الوقت نفسه نراه يظهر إعجابه ـ من خلال قراءته ـ بلص بغداد فهو كما يقول :

كان حلواً ، سَمْحَ العريكة الا يخـ ... ـطف مالاً ، واذ يجوس دينارا

وحين يدخل مع بغداد في خصام يهجرها الى « براغ » ، ومن براغ يذكر أنه يعيش في عزّة ورفاهية ، ولكن فؤاده يَئِزُّ فيه جرحُ الوطن ، فالصقر فيه طريد الغراب ، والنابغ ضحية للبليد ، ثم يصف بغداد بالعقم ، ويذكر أنها جحدته ، وأن التاريخ لن ينسى لها ذلك :

تبجّلتْ ان تُفيئَه الظلُّ منـه ... وخَنَتْ فوق كل وغد وغبد

ويستمر به الزمن في الغربة ، فيشعر بالحنين اليها :

حييتُ سفحكِ عن بعد فحييني ... يادجلة الخير .. ياأم البساتين
يادجلة الخير ، ياليما أفارقه ... على الكراهة بين الحين والحين
يانازح الدار .. شكوى أمرها عجب ... إن الذي جئت أشكو منه يشكوني

ويعود فيكرر هذه النغمة الشجية في قصيدة خاصية !

ياغريب الدار لم تكفل له الأوطان دارا
بالبغداد من التاريخ عزّا وافتخارا
خلاّته .. ومَرّتْ للوغد أخلاقا عزارا !

ثم يكتب اليها غاضبا حين يعرف أن صديقه « محمد صالح بحر العلوم » قد أُلقي به في سجن « نقرة السلمان » ثم تكون مصالحة بين بغداد والشاعر ، وتكون عودة له بعد سبع سنوات في الغربة .

ويتكرر منه ومنها الرضى والهجر ، والإقامة والنفي ، وفي كل الحالات لم يكن يكفّ عن قول الشعر . أما الذي رسم لها صوراً جمالية رائعة من خلال التاريخ فقد كان حافظ جميل على حد ما نعرف من ديوانه « اللّهب المقفّى » .[١٣]

وحين يحسن « بدر شاكر السياب » كتابة القصيدة ، نراه متعاطفا أساسا مع القرية ، ونراه غير مطمئن للمدينة ، فالقرية كانت تمثل عنده أشياء كثيرة يجيء في مقدمتها الإحساس الواضح بالنمو ، والانتصار المستمر للخضرة والنضارة ، ولا شك أنه ربط بين مجيء التشبيب بعد الطلل في القصيدة العربية وبين حاله ، وأحس وهو يحتك بعالم الأساطير ، أن قضية النشور تتغلب على قضية العدم ، فالمعروف أن الحياة في الأساطير لا تنتهي بانتهاء الحياة وانما تجد لها

(١٣) ديوان الجواهري ، ج ٥ ، تحقيق ابراهيم السامرائي وآخرين ، ص٢٥ ، ٧٦ ، ٨٣ ، ٢٠٠ ، ٢٢٣ ، ٢١١ ، وانظر اللهب المقفى لحافظ جميل

أكثر من طريق الى العالم الثاني ، كنوع من استمرارية الحياة ، فهناك الرجوع المباشر كرجوع الآلهة والأنبياء ، أو الرجوع بوساطة التقمص . والملاحظ أن هذا كله يعتبر ثمرة لبيئة زراعية يتعادل فيها الإنسان بالنبات وفي الوقت نفسه يعتبر عاملا مشتركا بين الأديان الوثنية وغير الوثنية . وقد دفعت ظروف الشاعر الحياتية التي يمكن القول بأنها كانت من الصغر معطوبة الى التمسك بهذا الفهم الذي يرتضيه نفسيا ، ومن ثم نراه محبا للقرية التي سيطرتْ على كل حياته ، ولعل هذا بدوره كان وراء الاهتمام بالأساطير عنده بحيث أصبحت نسيجا حيويا في شعره ، ولم تكن عنده كما كانت عند العقاد والمازني وأبي شادي مجرد سَرْد بنائي ، فقد تحولت عنده الى رمز شفاف وبناء محكم .

المهم أنه احتضن عالم القرية ، واقتنع بالصلة التي تربط الإنسان بالنَّبات ، فلما انتقل الى المدينة ، جزع وشعر بالغربة ، وشعر بأنها لا تعتدي على الأحياء فقط ، ولكنْ على الموتى كذلك ، فقد لفتت نظره مقبرة « أم البروم » التي أصبحت جزءاً من المدينة ، وأن عبث المدينة هو الذي يعتدي على العالم الأخضر .

وأوقدت المدينة نارها في ظلة الموت
تقلع أعين الأموات ، ثم تدس في الحفر
بذُور شقائق النعمان ، تزرع حبة الصمت
لتثمر بالرَّزين من النقود ، وضجة السفر
وقهقهة البغايا والسكارى في ملاهيها
وعصَّرت الدفين من النهود بكل أيديها
تمزقهن بالعجلات ، والرقصات ، والزمر
وتركُلهنَّ كالأكر[14]

من هذا المنطلق رأيناه يقول : بغداد مَبْغى كبير ، بغداد كابوس ، ويرى أنها في حاجة للمطر ليطهرها ، وليبنيها نباتا حسنا ، ورأيناه يستفهم إنكاريا فيقول : أهذه بغداد ؟ أم أنها عامورة ؟ عادت فكان المعاد موتا ، ويقول في أسى ورفض :

وتلتف حولي دروب المدينة
حبالا من الطين يمضغن قلبي
ويعرفن « جيكور » في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينة ![15]

ورؤ ية « نازك الملائكة » للريف والمدينة تبعد كثيرا عن رؤ ية بدر ، ذلك لأنها تبحث عن معنى عميق وراء كل منها ، فمع أنها قامت برحلة للريف ، ورأته لا يبتعد كثيرا عن الجنة ، لأنه يفيء إليه المتعبون ، ولأن الطبيعة تمنحُ الدفء

(14) انظر بدر شاكر السياب ص ٨ وما بعدها ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر . وأسطورية الموت والانبعاث ، ص ٣٩ لريتا عوض . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨ . ص ١

(15) ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة ، ١٩٧١ . ص ١٣٠ ، ٤١٤ ، ٤٤٩ ، ٤٧٤ ، ٤٨٩ .

والسكون العذب وينبوع الضوء ، ولأن الجمال فيه أقوى من الموت ، ولكن هذا الفردوس ينقصه الإنسان كما يجب أن يكون الإنسان ، ومن هنا فهي ترفضه :

ضاع في هذه القرى حُلْمي المضفور بالضوء والندى والبرودة
عطش اللحن في شفاهي الى القرى ، الى جنة الرؤى المفقودة

لقد رفضت الريف ، فهل معنى هذا أنها ارتاحتْ الى بغداد ؟ انها تذكر أنها عاشت فيها غماً ويأساً ، فكل شيء يعطيها فيها ، وابتداء من الحصان الذي كان مُلقى على الأرض بينما تبال عليه السياط ، والفيضان الذي ألم ببغداد عام ١٩٤٦ ، الى الخوف من الموت ، والإحباط في الحب والحياة ، وفشل القضية العربية في العديد من وجوهها ، ومن ثم نراها تهرب من بغداد الحقيقة الى بغداد الحلم ، ولكنها كانت تُلاحق في حلمها من قُوى خفية عبرت عنها في قصيدة الأفعوان . المهم أن الانسان كان مطارداً حتى وهو يختفي من المطاردة ، حتى ولو لاذ « باللابرنث » وهكذا تكون الحياة في المدينة جحيما . . صحيح أنها كانت تصحو من هذا الكابوس حين فرحت باعلان الجمهورية عام ١٩٥٨ ، وعند إعلان ميثاق الوحدة الثلاثية من القاهرة عام ١٩٦٣ ، ولكن كثيرا من الأحلام التي فرحت بها قد تبخرت ، ومن ثم كانت هجرتها الى الكويت من عام ١٩٦٩ الى عودتها مع المرض عام ١٩٨٧ ، وعلى لسانها ما قالته من قبل :

عُدْ بي يا زورقي الكسولا فلن نرى الشاطئ الجميلا
عُد بي الى معبدي ، فإني سئمتُ يا زورقي الرحيلا[١٦]

والشاعر « عبد الوهاب البياتي » لا يقف عند القرية واخضرارها كما فعل بدر ونازك ، ذلك لأن وقفته الحقيقية كانت عند المدينة . . عند بغداد ، فقد بدأ سعيدا بها ، واعتبرها أفرودة المشتهى ، عروس الأعصر الخالية ، ومن يموت الناس في هواها ـ وهي بعد طفلة ـ فالنّواسي رغم موته تحلم أقدامه بالعودة اليها ، ولكن شيئا فشيئا يتعرّف على واقعها الفعلي . ففي قصيدة « للربيع أعياد » يرى أن أعين الأطفال تبكي ، والربيع يعود الحقول بلا فراشات ولا أوراد ، ويؤكد على أن المدينة بلا أراجيح ولا أعياد ، وأن فيها من يصنع الخمر من دموع الموتى ، ومن دم الأطفال ، وفيها من يصلب الشمس في الساحة الموصدة الأبواب . . ولكنه على الرغم من هذا العذاب الذي تعانيه بغداد لا يفقد الأمل ، فهو يقول :

يا بذرة في ظلمة الجليد والرماد
تدوسها الأرجل في بلادنا
تدوسها الذئاب
لتُخفي فراشةً ، ووردة ، وغاب

(١٦) ديوان نازك الملائكة . دار العودة ، ١٩٧٩ ، ص ٥١٤ ، ٥١٧ ، ٤٤٥ ، ٥١٨ ، ٥٥٠ ، واللابرنث تية معقد المسالك إذا دخله الانسان لا يمكن مغادرته لالتواء طرقه .

وفي « موال بغدادي » يتمنّى لها أمنيات أجمل من الواقع الذي تعيشه ، والذي يدور حول أنها مدينة النجوم والشمس والأطفال والكروم ، فانها في الوقت نفسه مدينة الخوف والهموم ، وتُلجئه الظروف الى الغُربة فتراه يتكلم باسم الغربة أكثر مما يتكلم باسم بغداد ، على أنه لم ينسها ، فقد كان يرسل اليها رسائل تقول : إن هواها يُبرّح به ، وإنه يحبّ العودة ولكن حراس الحدود يقفون له بالمرصاد . وحين كانت تقول له في الرد على رسائله : لم لا تعود ؟ كان يقول : لم تسألينني ؟ والليالي السود دونك والسدود . وفي ١٤ تموز يقول : إن الشمس تشرق من بغداد ، والأجراس تقرع للأبطال . . ومن ثم يدعو للمدينة لليقظة ، ثم انّ الشّاعر الأصيل على حد تعبيره يولد من خلال المعاناة ، وينمو وينضج ببطء معانقاً الواقع والتحولات في تاريخ أمته وشعبه .[١٧]

. . ويقترب من سيرته ومفاهيمه وغربته « سَعْدي يوسف » فهو متجاوز القرية الى المدينة ، وفي المدينة عرف المعاناة والسجن ، ولكنه لم ييأس أبدا ، فهو يقول :

في بغداد أرى السّاحات تسلمني للأزقة
لكنني لم أر في بغداد أزقة
تسلم في السّاحات

وهو يراها وطنا قاسيا ، يستنزف أبناءه ، ومن ثم تحدثه نفسه بالرحيل

يقول الناخل : إنا سنبني المدينة
تقول الحمامة : لكني في المدينة
تقول الّسيرة : دربي الى شرفات المدينة

ومن ثم أصبح يراها في الوجوه التي يتوجس منها ، وفي قطار مُغادر يُشتته في أكثر من مكان ، فمرة يوصله للحياة ومرة يوصله للمحاكم ، ولكنه مع ذلك يحسّ أن هناك مسافة ـ لا بد سيقطعها ـ بين الاغتراب وتَحَلّل الوطن ، ويكون الرّحيل . ولكن على الرّغم من الرحيل كانت تفد بغداد اليه في الغربة حين كان يشرب خمرا مغشوشة ، ويحس بهاجرة مغبرة ، ومع ذلك فهو يراها دائما مجهدة وحزينة ، ولكن حين يأتي الفجر يراها تدور على كل المنازل لتوقظ بنيها ، وتدفعهم دفْعا ـ بالآلاف ـ ليسيروا الى بغداد ، فهو يصورها دائما في انتظار المدار ، وفي الوقت نفسه يصورها وهي تطارده حين ينتقل من نزل إلى نزل في العالم ، فهو قد كان منكشفا للرصاص الذي يمكن أن يأتيه من وراء الفرات . . وهو لا ينسى صوت المعذبين فيها ، فيقدم أصواتهم في قصيدة رحبة بعنوان « المحكومون » ، والملاحظ أنه ـ كالبياتي ـ لم يكن ينسى أبدا أن يفتح نافذة للأمل في كل جداله .

كمدينة في الفجر وجه مدينتي . كل المنازل
والناس فيها يعرفون من الزهور . . من البذور
أن الحياة تظل رغم الموت أغنية تدور [١٨]

---

(١٧) ديوان عبدالوهاب البياتي . دار العودة ، ط ٣ . ص١٦ ، ٣٦٢ ، ٣٧٠ ، ٥١٠ ، ٥٣٦ ، وقضايا الشعر الحديث . جهاد فاضل . ص٤١٤ .
(١٨) الأعمال الشعرية . سعدي يوسف . دار الفارابي ، ١٩٧٩ . ص١٣٢ ، ١٤٨ ، ١٥٢ ، ١٥٣ ، ١٦٣ ، ٢٠٥ ، ٢٧٩ .

. . ويسير الشاعر « شاذل طاقة » في نفس الطريق ، فعله وحواره كان مع بغداد ، وهو يسميها مرة : مدينة العناكب ، ومرة يقول : ومدينتي غم الضباب بها ، وما أكثر ما صور قسوتها عليه حين كان في السجن ، وما أكثر ما كتب لزوجه من السجن قائلا : إن المدينة تحصد النجوم ، وتزرع الغيوم ، وتدفن القمر ، وأنها مدينة الأسوار والسجون ، ومع ذلك فلم ينس الأمل .

وفي غد . . تطهر المدينة

فأشرب الدموع من عينيك

يا حبيبتي الحزينه[١٩]

. . وإذا كان هؤلاء الشعراء قد ظَلموا من المدينة ، وأن الكثير منهم قد جهر لها بالقول ، فان الملاحظ أنه في الفترة الأخيرة ، قد أحاط الشعراء بغداد بالحب ، وغنّوا لها أروع الغناء فلي نحوما نعرف من عبد الرزاق عبد الواحد ، وحميد سعيد ، وعبد الأمير الوسوي ، وسامي مهدي ، وعبد الأمير معلة . . الخ ، فهؤلاء جميعا كأنهم ولدوا شعريا في ساحة التحرير على حد تسمية حميد سعيد لإحدى قصائده التي يقول في نهايتها معبرا عن شعراء الطليعة . .

هل أراك عابرا في ساحة التحرير

في يديك الوردة الجديدة ؟

رأيت جيش الفقراء . . كان جيش الفقراء شاهدي

في ساحة التحرير[٢٠]

أما شعراء العربية اللذين تغنوا ببغداد ، وفرحوا بها فعددهم لا يكاد يُحصى ، وبخاصة في الفترة التي دخلت فيها الحرب مع إيران والفترة التي أعيدت فيها مهرجانات المربد .

٣ : بيت المقدس

الحديث عن بيت المقدس يؤكد الظاهرة التي تقول إن العرب لا يلتفتون الى مدنهم إلا في مرحلة الغياب ، فاذا أخذنا مثالا على هذا من القديم فانه سيكون البكاء على سقوط غرناطة ، فما أكثر ما قيل عن هذا السقوط ، بل إنها ما

---

(١٩) المجموعة الشعرية الكاملة لشاذل طاقة ، جمع سعد البزاز ، منشورات وزارة الاعلام العراقية ، ١٩٧٧ ، ص ٢١٨ ، ٢٣٩ ، ٣٧٦ .

(٢٠) قصائد مختارة من شعراء الطليعة العربية ، علي جعفر العلاق ، وزارة الإعلام العراقية ، ١٩٧٧ ، ص ٢١٧ ، ١٨٧ ، ٢٦٦ ، ٢١١ .

زالت دَمْعَةً نَوّاحةً حتى الآن في الجفون العربية . أما اذا أخذنا مثالا في العصر الحديث ، فان كل شيء سيشير الى بيت المقدس[٢١] ، فما من شاعر مؤكَّد إلا وكانت له التفاتة الى هذه المدينة ، فالشعراء المحدثون قد استقطبوا كل المواجع القديمة ، وأدمجوها في مواجعهم الخاصة ، وقد علقوها بصفة خاصة على أحزان بيت المقدس .[٢٢] واذا كنا سنتجاوز الشعر الذي كان هتافا وزعيقا ، فاننا سنبدأ بأبي سلمى باعتباره الجذع الذي نبت عليه الشعراء البارزون الآن ـ على حد تعبير محمود درويش . والملاحظ أن الشاعر يمكن أن يدخل في عالم النبوءة ، ذلك لانه قبل النكبة عام ١٩٤٨ كانت توجد في شعره نغمة حزينة تُنبيء بالغمِّ القادم ، ولكنه بعد النكبة تحول أساسا الى مساندة القضية الفلسطينية ، والدفاع عنها ، وكان أن سارت وراءه كتيبة الشعراء . ويجيء في المقدمة صوت فدوى طوقان ، فعلى الرغم من دفاعها عن الوطن بصفة عامة ، وعن مدينتها نابلس ـ بصفة خاصة ـ إلا أنها لم تنس بيت المقدس باعتباره أعلى الرايات في فلسطين ، فقد قالت في قصيدتها « الى السيد المسيح في عيده »

يا سيِّد ، ويا مجد الأكوان

في عيدك تصلب هذا العام .. أفراح القدس

من قلب الويل

يرتفع اليك أنين القدس

رحماك أجز يا سيد عنا هذي الكأس[٢٣]

(٢١) بيت المقدس هو الاسم الإسلامي الذي أطلق على المدينة ابتداء من الفتح الإسلامي عام ٦٣٨ م أما اسمها قبل ذلك فقد كان أورشليم ، ثم إيلياء ، ثم صار الاسم المسيحي لها هو القدس . والملاحظ أن أغلب الشعراء ، إن لم يكن كلهم ، قد جاءت في شعرهم كلمة القدس أو أورشليم على نحو ما هو معروف من الشعراء : محمود حسن إسماعيل ، وحسن كامل الصيرفي ، وعمر أبو ريشة ، والقروي ، وأبي سلمى ، ونزار قباني ، والأخطل الصغير ، ومحمود غنيم ، وعلي الجندي ، وعلي هاشم رشيد ، وهارون هاشم رشيد وكمال نشأت .. الخ .

وإذا كان الشعراء لم يلتفتوا الى الاسم الإسلامي للمدينة ، فان لفظة القدس قد ألقت عليها ظلالاً غير عربية في الخارج ، وقد صورت هذا فدوى طوقان في هذه الحوارية مع أجنبي :

ـ طفل كئيب

وسؤاله أبدا غيابه

ـ من أين؟ أسبانية؟

ـ كلا .. أنا من الأردن

ـ عفوا من الأردن؟ لا أفهم

ـ أنا من روابي القدس

وطن السنا والشمس

ـ يا .. يا .. عرفت .. أنتِ يهودية

ـ يا طعنة أهوت على كبدي

صماء وحشية !

(٢٢) قضايا حول الشعر . د. عبده بدوي . إصدارات جامعة الكويت ، ١٩٨٦ . ص٢٥٣ ، مع ملاحظة اهتمام الشعر القديم باسترجاع بيت المقدس أيام صلاح الدين ، ومن فرسان هذا المجال : الحافظ بن عساكر ، علي بن الساعاتي ، وابن سناء الملك ، والحسن بن علي الجويني ، وعماد الأصفهاني ، ولقد شارك من الأندلس ابن جبير . فقد كان شعراء الأمس أشد احتراقا على بيت المقدس من شعراء اليوم !!

(٢٣) نفسه ، ديوان فدوى طوقان . دار العودة ، ١٩٧٨ . ص٤٩٩ .

« ومحمود درويش » ابتداء يقول في مونولوج داخلي إن الطرق تفرّ منه ، لأن هناك حقيقة تتصل بوطنه . .

ولكن كلما مرّتْ خطاي على طريق
فرّتْ الطرقُ البعيدة والقريبة
كلما آخيت عاصمةً رمتني بالحقيقة !

ثم إنه . . . . لا يشغل نفسه بمدينة بعينها ، ذلك لأنه يجمل المدن الفلسطينية كلها في كلمة المدينة ، فيتكلم في قصيدة قاع المدينة عن الموت الفاجيء ، وعن أنه يختصر كل موت عام في موته الخاص . وفي قصيدة يقول إنه يستدعي أشياء كثيرة من المدينة ، ولكن وجهاً بعينه يستعصي على الذاكرة ، ومن هنا يسأل : كيف ضاع ؟ وأنت مفتاح المدينة ، وفي قصيدة يقول إنه حين كان تحت الشبابيك العتيقة إلى مدينة القدس وأخواتها كان يتذكر ولكن كل شيء كان يهرب منه ، فيصرخ .

حبي اليك اقتراب
ولقياك منفى !

فهو يهرب من الحديث عن بيت المقدس ، وحين يأخذه الاستطراد في الحديث عنها من خلال التغني بكنيسة القيامة ، أو من خلال قصيدة « سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا » ، يقدمها في صورة لا تليق بجلالها فيقول :

هنا القدس
يا امرأة من حليب البلابل
وما القدس والمدن الضائعه
سوى منبر للخطابه
ومستودع للكآبة
وما القدس الا زجاجة خمر ، وصندوق تبغ(٢٩) ! !

واذا كان محمود درويش لم يشغل قلبه وعقله بهذه المدينة ، مع كثرة ما جاء في شعره من مدن ، فانه يمكن القول بأن كثيرين جاروه في هذا الإهمال ، وفي مقدمة المجارين سميح القاسم ، وتوفيق زياد . ولعل الاستثناء الوحيد كان تلك القصيدة التي لا تأخذ القلب والتي كتبها هارون هاشم رشيد . انه يمكن القول بأنهم شغلوا بالوطن ككل ، ولكن كيف نبرر وقوفهم الحار عند عدد كبير من مدن العالم بحرارة وانبهار وحب ؟ ثم إنهم كان يمكن ان يتعاملوا مع المدينة كرمز ، وأن توضع فيما يسمى بدائرة توظيف التراث لإثراء تجربة من التجارب ، وحزن من الأحزان ، فنحن نعرف كيف أن اليهود من قديم ما كانوا يسلّون من صراخهم في البكى قائلين : شُلت يميني اذا نسيتك يا أورشليم : ولكن بيت مقدسنا صار ـ فيما صار اليه ـ زجاجة خمر وصندوق تبغ ، وصار صنما !!

(٢٩) ديوان محمود درويش ، دار العودة ط ٦ ، ١٩٧٧ .

ولعل هذا يسوقنا للسؤال الذي يقول : هل هناك شعر مقاومة في الشعر الفلسطيني يمكن أن يحمل كبند قبّة ؟ يجيب على هذا الدكتور « أحمد سليمان الأحمد » فيقول : بأن هذا النوع من الشعر لا يوجد عندنا ، وأننا حين كنا نريد أن نعبر عن هذه الحالة النضالية ، كنا نلجأ الى شعر نيرودا ، وحكمت ، وأيلوار ، وفالترا روف .[٢٥] وفي الوقت نفسه كنا ننتظر من الشاعرات الفلسطينيات ـ وما أكثرهنّ ـ أن يُدخلن هذه المدينة في دائرة النِّياحة ، وبخاصة حين وقعت بها أكثر من كارثة ، ولكننا لم نسمع هذه النغمة من سلمى الخضراء الجيوسي ، وكلثوم مالك عرابي ، ومِيّ صايغ ، وأبل علوش ، وسميرة أبو غزالة ، وهيام رمزي ، ومنيرة مصباح .. الخ .[٢٦]

.. لقد كان أغزر ما قيل عن هذه المدينة هو شعر الشعراء العرب من غير الفلسطينيين ، كنازك الملائكة ، ولعل من أروع قصائدها في هذا المجال قصيدة « سَوْسنة اسمها القدس » ، والتي منها .

اذا نحن متنا وحاسبنا الله :
قال : ألم أعطكم موطنا ؟
أما كنت رقرقتُ فيه المياه مرايا ؟
وحلّيته بالكواكب ؟ زينته بالصبايا
وفي ظلمات لياليكم ، أما قد زرعتُ القمر
فماذا صنعتم به ؟ بالرّوابي ؟ بذاك الجنى
سيسألنا الله يوما ، فماذا نقول ؟
بسوسنة اسمها القدس ، نامت على ساقيه

وما أشجى قصيدة نزار قباني في بيت المقدس

بكيتُ حتى انتهت الدموع
صليت حتى ذابت الشموع

ومثل هذا يمكن أن يقال عن عدد كبير من شعراء العربية كمحمود حسن اسماعيل ، وحسن كامل الصيرفي ، وصالح جودت ، وعلي أحمد باكثير ، ولنتأمل المكانة التي جعلها الأخطل الصغير لبيت المقدس .

يا جبهادا صفق المجد له — لبس الغار عليه الأرجوانا
إن جُرحا سال من جبهتها — لثمته بخشوع شفتانا
وأنينا باحت النجوى به — عربيا .. رشفته مقلتانا
يثرب والقدس منذ احتلما — كعبتانا ، وهوى العُرب هوانا !
قم الى الأبطال نلمس جرحهم — لمسة تُسْبِغُ بالطيب يدانا

(٢٥) الشعر الحديث بين التقليد والتجديد . الدار العربية للكتاب ص٢٨٥ .
(٢٦) انظر القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية . منشورات كاظمة بالكويت ، هاشم مناع . والأسماء التي اشرت الى ذكرت أسماؤهم

وإلى الذي سلسلة علي محمود طه لهذه المدينة في قصيدته المشهورة « نداء الفداء » أو « أنشودة الجهاد في حومة فلسطين » ، والتي جاء فيها .

أخي أيها العربي الأبيّ   أرى اليوم موعدنا لا الغدا
أخي أقبل الشرق في أمة   ترد الضلال وتحيي الهدى
أخي إن في القدس أختا لنا   أعدّ لها الذابحون المُدى

٤ - الخرطوم

. . لعله من الممكن القول بأن أحداً من الشعراء العرب المحدثين لم يعشق مدينته ، كما عشق الشعراء السودانيون مدينة الخرطوم فهي عند الكلاسيكيين راية ومجد ، وعند الرومانسيين أغنية وحلم . أما الواقعيون فرأوا أنّ لها شخصية متميّزة على الرغم من فقرها ، واختلاف الأجناس فيها ، ورغم الحزن الذي يغشى - كالغبار - بعض ملامحها التي لا تبتسم إلا بقدر ، بل إن المثقفين السودانيين يرون أحيانا أنهم يتميزون عن المثقفين العرب ، ذلك لأنهم اذا كانوا يشتركون معهم في الثقافات المحلية والعالمية ، فانهم يتميّزون بثقافة إفريقية عريقة لا تقترب بجذورها العميقة في العالم العربي إلا في أرض السودان . وبعبارة موجزة نراهم يهتمون « بالمكان » اهتماما واضحا فشعرهم في هذا الجانب يشبه الشعر الجاهلي الذي كان البدء الصحيح عنده في القصيدة هو الحديث عن المكان ، وتحديده بوضوح بوضعه بين علامتين كسقط اللوى الذي بين الدخول وحومل .(٢٧)

وإذا كان الكلاسيكيون قد وقفوا عند الوطن ككل ، أو عند مناطق كبيرة شرقا أو غربا أو شمالا أو جنوبا ، فان الرومانسيين كانت لهم أكثر من وقفه عند « الخرطوم » على وجه الخصوص ، فالتجاني يوسف بشير كانت له خرطومه الخاصة المتكونة عن تصوره المفرد(٢٨) ، فهي عنده زهرة ، وقصيدة ، وأغنية ، وهي شمس تُفرغ كأس الضوء في بدرها ، وهي مدينة السحر التي تنام فيها حجرات الذهب وتضاء بالفجر وبالنفوس ، وهي كما تضم المواطنين تضم كثيرين من الشاميين واللبنانيين على وجه الخصوص .

وهو لا يقف عند هذا وإنما يتكلم بشاعرية مرهفة عن جزيرة « توتي » التي تقف أمامها ، وقد يتكلم عن مرافق بها كقصيدته « خلوة » .(٢٩) أما الذي أكثر من الحديث عنها تاريخا وجغرافية وعادات ، فقد كان محمد المهدي مجذوب ،

(٢٧) الشعر في السودان . . د . عبده بدوي . الكتاب ٤١ من سلسلة عالم المعرفة بالكويت - ص١١٨ . على هذا تجده عند محمد سعيد العباسي الذي تجد في شعره تجليات لأكثر من مكان كوادي هور ، وسنار ، والبحور ، وطره الضراء . وتجد أكثر من مكان في شعر عبدالله عبدالرحمن وبخاصة حلب ، وعبدالله البنا وبخاصة «البطالة» ، ثم كان التخصص في الشعر في مدينة واحدة كالخرطوم عند التجاني وكرمة عند مصطفى عبدالكريم ، والأبيض عند الناصر قريب الله ، والدامر عند عبدالله الطيب ومحمد مهدي المجذوب ، وأم درمان عند محمد المكي ابراهيم . وقد يتخصص الشاعر في مناطق كبيرة كشرق السودان بالنسبة لصلاح أحمد ابراهيم ، أو الجنوب بالنسبة لمحمد مهدي المجذوب .

(٢٨) التجاني يوسف بشير - لوحة وإطار - د . أحمد محمد البدوي ص٢٥ - ط القاهرة ١٩٨٠ .

(٢٩) ديوان إشراقة ط٣ - التجاني يوسف بشير . ص٢٥ ، ٣٦ ، ٥٢ - مطبعة الصدف : الخرطوم .

فقد كتب عنها قصائد كثيرة ، يمكن القول بأنه أعطى عنها صورة خارجية وداخلية ، وأنه لون كل ذلك بمشاعره الخاصة فرحا وحزنا على نحو ما نعرف من دواوينه(٣٠) ، وعلى نحو ما نعرف من تصوير حاله في الخرطوم

هذي النجوم على ظلمائها وَدَعٌ ... مكابر الوهم بالإخفاق يُنْبِيني
وكيف يشرق هذا الضوء في درك ... في البؤس والفقر والحرمان مسجون
حَيِّتُ بيتا من الأفرنج فارحة ... مع الصباح ، ومرْتُ لا تحييني
أقواس تخل على حرف وساقيه ... « أشهى الى النفس من أبواب جيرون »
كنزي « قلادة تمر » عَدُّها مائة ... معسولة كعيون الخُرد العين
« وقرعة » حلبوا فيها وأعجبُها ... رغْو يفورُ على زهو يناديني
وصاح ديك ينادي في عريشته ... أغنى لروحي من عود وتلحين
ما ضاق « حوش » ولا نفس بها سعة ... والعين تسرح في استبشار ليمون
أيْقضتُ حلاقةَ الخرطوم سوف ترى ... يوما يجيء بجزّار وسكين

. . والشاعر السوداني لا يطيق البعد عن مدينته ، وحين يتحرك في العالم يضج شوقا وحنينا . ويجيء في مقدمة هؤلاء المتفجرين بالعشق للخرطوم « محمد المكي ابراهيم » ، فهو يصور الخرطوم تنتظره في المطار على الرغم من قسوة الجو ، ذلك لأن النسيم يُطيِّب خاطرها ويمسح عن وجنتيها الغبار ، ثم يقول :

شد ما أنت حسناء
كم أنت مغرية بالتهور والاغتلام
عارية وزنجيه
وبعض عربيه
وبعض . . . أقواني أمام الله(٣١) !

ومحمد الفيتوري حين يتكلم عن المدينة لا تتعين هذه المدينة ، ومن هنا فهي تصلح لان تكون أي مدينة إفريقية ، ولكنها تعيَّنت عنده في قصيدة « رسالة الى الخرطوم » . فعلى الرغم من كونه كان بعيدا عن المدينة ، وبينه وبينها ستارة

---

(٣٠) انظر ديوان نار المجاذيب ، طبع وزارة الإعلام بالخرطوم ١٩٦٩ والشرافة والهجرة ، دار التأليف والترجمة والنشر ، جامعة الخرطوم ١٩٧٣ ، البشارة القربان الحريق - دار جامعة الخرطوم ١٩٧٦ ، وقد كان دائما يحب الخروج على مواضعات الخرطوم فكانت له أبيات :

قلبي في الزنزنوع ولي ريبة ... تبدل له خطاي وتستقيم
وفي جبهتي من عرق جرائم ... وفي صفحتي من ذلع تنظيم
وأصنع الدنيا في الحوار ... وأعشر لا آلام ولا لوم
قلبي لا تستبدل غربان ... بأحساب الكرام ولا لئيم

(٣١) بعض الرحيق أنا والبرتقالة أنت ، دار التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٧٦ ، ص٧

من مدامع ، وصورة مميتة بالفجائع ، وحائط من فوهات المدافع ، الا أنه رأى وأحس أن الموت يمشي عاريا في المدينة ، والشعب الأعزل يسدّ الشوارع ، ويغنّي للشمس أحلى المقاطع ، ويبني الروائع ، ذلك لأن الشعب في ثورة اكتوبر عام ١٩٦٤ ، كان كالأفق في صدره تنام الزوابع ، وينذر بأن شيئا قادما سيأتي .

وحدى أنا الشاهد

كما كتب « الحلم والعجز » متوهما أن سنابك الخيل ستخوض في وجه الخرطوم ، وأن المساء كطائر حزين ينفض ريشه الدّميم في الحديقة ، ثم نراه يكتب عن الأقنعة قبل أن تسقط الخرطوم .

أما أغلب الشعراء السودانيين فيفضلون الحوار مع القرية ، أو مع مدن مجردة يغلب عليها الطابع الأفريقي على حد ما نعرف مثلا من حمزة الملك طنبل ، وصلاح أحمد ابراهيم ، ومحمد محمد علي ، ومحي الدين فارس ، وجيلي عبد الرحمن ، وأوضح ما يكون « المكان السوداني » حين يبتعد الشاعر عن الوطن ، ثم يذوب حنينا . ولعل مصطفى عوض الكريم قد وضح هذا وهو يقيم مقارنة بين المكان في لندن والمكان في السودان .

رعى الله قومي النازحين « بكرمة » ... وحيّاهم عني النسيم المعطرُ
فهيهات « وادٍ لندن أحمله » ... وواد بـ« لندن » « كرمة » أتذكر
لقد كان لي وادٍ ظليل ، ومرتع ... جميل ، وواد دون نُعماه عبقر
فهل أجلسنّ تحت النخيل بشاطئ ... من النيل المسحور فينانُ أخضر ؟
فلو كنت في علياء الجنان منعما ... تُشابهني حور كواعب ضمر
لقلت : أربّ العرش خلني لكرمة ... مُنى النفس فيها والنعيمُ المقدر

ومثل هذا تجده عند محي الدين صابر ، ومحمد الواثق ، ومصطفى سند ، وتيراب الشريف .(٣٢)

٥ - بيروت :

ابتداء يمكن القول بأن بيروت كانت مدينة مشاعة للشعراء الذين ينتمون اليها ، والشعراء الذين هاجروا عنها الى المهاجر ، والشعراء الذين كانوا يعتبرونها مدينة للثقافة ، وواحة للجمال والهدوء والمتعة .

ومن قديم لاحظ الشعراء جمالها وروعتها فكتبوا عنها كلا ما مجردا لا يحدد لنا قسماتها خارجيا وداخليا ، ولكن شيئا فشيئا اختلط الحديث عنها بلبنان ككل كما نعرف من شعر خليل مطران ، وبعالم القرية على وجه الخصوص ، على نحو ما نعرف من الأخطل الصغير الذى يدعو بصراحة الى الابتعاد عن المدينة الى القرية .

(٣٢) ديوان محمد الفيتوري ، ط ٣ ، دار العودة ص ٢٥٦ . والشعر في السودان ص ١٨٠ ولعل الاستثناء الوحيد على عشق الخرطوم كان هو ديوان « أم درمان تحتضر » ص ١٠ وما وراءها ، ط بيروت ، محمد الواثق .

عودوا الى تلك القرى فلقد ... سلختكم عن قلبها المدن؟
الذكريات على مقاعدها ... الأم والأخوات والسكن

ولكن حين كانت تنزل نازلة بالمدينة ، كانت تلهج باسمها الألسنة .

بيروت . هل ذرفت عيونك دمعة ... إلا ترشفها فؤادي المُغْرَمْ
أنا من ثراك فهل أَلِينُ بأدمعي ... في حالتيك ، ومن سمائك ألهم
كم ليلة عذراء جاءتها القوى ... أنا والعنادل والربى والأنجم

والملاحظ أنه تكلم عن زحلة ، وضهور الشوير .. الخ ، ولكنه لم يقف وقفة خاصة عند بيروت ، فما كان يهمه هو الحديث عن لبنان ، وهو يلقي عليه صورة قروية ، مما يؤكد انتماءه النفسي للقرية لا المدينة ، ولنتأمل قوله

لبنان كم للحسن فيك قصيدة ... نثرت مباسمها عليك الأنجم
وطن الجميع على خدور رياضه ... تمثال فاطمة ، ومَقْعَدُ مريم
أكمامُهُ البيضاء تحت سمائه الزرق ... اء .. أطفال تنامُ وتحلم[٣٣]

ويمكن أن نرى هذا في شعر كثيرين يجيء في مقدمتهم ميخائيل نعيمة . أما الجيل التالي فقد صور بيروت على حقيقتها ، وقدم لنا إيقاعاتها على نفسه ، و « خليل حاوي » مثلا يذكر أن بيروت تعاصره ، وأنه يحسّ فيها بالاختناق ، ذلك لأن الانسان فيها تافه ، وضائع ، وعبد للطواغيت الكبار ، ويقول :

إن في بيروت دُنيا غير دنيا
الكدح ، والموت الرتيب
إن فيها حانة مسحورة
في الدهاليز اللعينه
ومواخير المدينه

ان بيروت لا ترضيه ، ومن هنا ينشد غيرها ، ويهجرها الى « مدينة المستقبل » ، حيث العالم الحقيقي في كمبردج ، فهناك العالم المستقبلي الذي لم يولد بعد ، والمدينة التي تتحول الى صومعة . ولكنه بعد فترة يتمرد عليها لأن أشباح مدينة بيروت ـ حيث أمّه وأبوه وخطيئته ـ تلاحقه ، وهكذا تكون مساحة بيروت ، أو « البدوية السمراء » قد أخذت تنداح داخله ، ولقد كان وراء ذلك أنها لمّت غرور نهديها ، ونفضت عن جدائلها حكايات الرّمال . المهم أنه أصبح منسجما معها ، ولكن بعد فترة سيشرب على يديها المرارة .

(٣٣) الهوى والشباب للأخطل الصغير ١٨٤ ـ دار بيروت ، ١٩٨٢ ، شعر الأخطل ، دراسة وجمع عبداللطيف شرارة . ص١٥٦

بيني وبين الباب صحراء من الورد العتيق ، وخلفها
واد من الورق العتيق ، وخلفها
عمر من الورق العتيق

ومع أنه يتحول الى سندباد إلا أنه يحس أن وجهه صار من حجر بين وجوه من حجر ، وفي ضوء هذا يكون إبحاره في « الرحلة الثامنة » الى مدينة ذاته ، فقد تعرّى حتى بلغ بالعري الى جوهر فطرته ، ثم تكون عودته وفي يديه كنْزٌ من نوع جديد ، فقد عاين إشراقة الانبعاث وتم له اليقين .

عدت اليكم شاعرا في فمه بشاره
يقول ما يقول
بفطرة تحسّ ما في رحم الفصل ،
تراه قبل أن يولد في الفصول !

وهكذا أخصب رحلته بالرموز والأسطورة والتساؤلات الوجودية ، والركون الى البدوية السمراء ، والى مدينة المستقبل .(٣٤)

والشاعر « يوسف الخال » يقترب من هذا المجال بعيدا عن البدوية السمراء التي يُرمز بها للعروبة ، فهو يرى للبنان عالما خاصا به .

بلاد « هنيبال » قاد
بنيها يطوف الوهاد ليسحق العدا
بلادي ويوم الحرب
مددت يمين المطب
الى من عدا

أما « مدينة المستقبل » فيراها في الغرب ، في ضوء ، قوله

شعاع الغرب أين وطأت سهلا وأين نزلت في لبنان أهلا(٣٥)

أما صورة مدينة بيروت عند شعراء المهجر ، فالواضح أن المدينة قد اختفت تماما في صورة الوطن ، فالذين سافروا الى المهجر الشمالي ممثلين في الرابطة القلمية كجبران وميخائيل ـ والذين سافروا الى المهجر الجنوبي ـ ممثلين في العصبة الأندلسية كالقروي وشفيق معلوف وتوفيق برير ـ قد تحولت المدن والقرى التي نزحوا منها الى شيء مهيب اسمه

(٣٤) ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، ١٩٧٩ ، ص٣٣ ، ١٧٥ ، ١٨٥
(٣٥) ديوان يوسف الخال ، دار العودة ، ص٧٦ وما بعدها

لبنان ، ثم كان اشتراكهم جميعا في الحنين الى الوطن ، والشكوى مما يلاقونه في المهاجر . وهكذا اختفت مدينة بيروت إلا اذا نزلت بها احدى النوازل ، على نحو ما نزل بها أخيرا ، فتراهم يذكرونها على حد ما فعل توفيق بربر في عام ١٩٧٦ ، فقد كتب قصيدتين ، الأولى بعنوان « ويح لبنان » ، والثانية بعنوان « لبنان الدّامي أو فردوس الأوابد » وقد جاء فيها

تبـدّل الحـالُ في لبـنان وانقلبت ... فيه الأمور وساء العيش واضطربا

وهكذا يكون الشعر في المهاجر قد عاش محافظا على عروبته ، ولم تتحول فيه نغمات المَوَّال الى نغمات الجاز .[٣٦]

. . . أما الشعراء الذين أحبوا بيروت واعتبروها مدينة للثقافة ، وواحة للجمال فهم كثير ، يجيء في مقدمتهم أحمد شوقي فله في لبنان أكثر من قصيدة ، وحافظ ابراهيم قدم عن بيروت حوارية حين نزلت بها إحدى النكبات ، لعله كان يُجرِّبُ بها قدراته على الدخول في عالم المسرح ، بالاضافة الى دور حافظ جميل وهلال ناجي . وفي الحقيقة لقد أكثر الشعراء العرب من الحديث عن بيروت وبخاصة الذين أقاموا بها فترة من الزمان ، والذين روعوا بالحروب الأخيرة التي توالت عليها . ولقد كان في مقدمة هؤلاء « نزار قباني » فقد كتب عنها قصيدة « يا ست الدنيا يا بيروت » ، وفي هذه القصيدة أدان الذين عذّبوها بروح قبلية على الرغم من أنها ما كانت إلا الحرية ، وقال إنها نسيت عهد الله وعادت لعصر الوثنية ، وطلب منها أن تترك هذا كله ، وأن تعود كما كانت حقل اللؤلؤ ، وميناء العشق ، وطاووس الماء ، وجوهرة الليل ، وزنبقة البلدان . . وحين يبتعد عنها عامين يكتب لها قصيدة « سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت » ويؤكد فيها على أنهم شوهوها ، وقصّوا شعرها الطويل ، وأنهم سرقوها منه قبل أن يسرقوها من الآخرين ، ثم يكتب اليها قائلا :

طَمْئِنِيني عنك . . يا صاحبة الوجه الحزين
كيف حال الشعر ؟
هل بعدك يا بيروت من شعر يُغَنّى

ثم أخيرا يكتب الى « بيروت الأنثى مع الاعتذار » . والقصيدة تدور حول العرب الذين أنزلوا بها الدمار ، والذين هربوا من صحاريهم اليها يطلبون الماء والوجه الجميل . . ومع ذلك دمروا هذا كله .

إن بـيـروت هـي الأنـثـى الـتي ... تمنح الخصبَ ، وتُعطينا الفصولا
كـل مـا يـطلبـه لبـنانُ منكـم ... أن تحبّـوه . . تحبـوه قـليـلا[٣٧]

(٣٦) ديوان الرافدين ، توفيق بربر . وزارة الثقافة والاعلام بالعراق ، ١٩٨١ . ص ٣٦ ، ٥٩ وصور عربية من المهجر الجنوبي د . أحمد مطلوب ١٥٨ . وزارة الثقافة العراقية ، ١٩٨٦ .
(٣٧) الأعمال السياسية الكاملة ـ ط ٣ دار نزار قباني ، ١٩٨٣ . ص ٦٠٣ ، ٦٢٣ ، ٦٢٨ .

وقد كان من الطبيعي ان يحزن محمد الفيتوري كحزن نزار قباني فهو يعبر عن حزنه على بيروت بقوله

شيء عبر الشارع
جزر غرقى في قاع البحر
حريق في الزمن الضائع
قنديل زيتي مبهوت
في أقصى بيت في بيروت
.. أتألق حينا ، ثم أرتق ، ثم أموت

وهو يراها جنة للأثرياء ، وجحيما للفقراء ، ويراها عالما حافلا بالتناقض ولكنه مع ذلك يُحبّه ، ويستغرق في رؤياه ، ويشهر به وبأسراره ، ثم يقول :

بيروت نَزَعْتُ قناعها ، ومزّقت قناعي
وها أنا وحدي في ظلامها .. أضيع في ضياعي
أخاف أن تأخذ الغربة من ذراعي
تأبطي ذراعي .. تأبطي ذراعي [٣٨]

والشاعر « سعدي يوسف » يتحدث عن ضياعه في بيروت ، حتى لكأنه من دُوار البحر مُلقى ، فعيناه مغمضتان - في صمت - على الحلم الذي ينبع أشجارا وماء في دروب النخل ، حيث الخضرة الزرقاء كالماء ، وحيث الماء كالزّرقة خضرا ، وحيث يوجد بيت يعرفه ، وحيث يعرف في شفيف الليل نافذة تضيء . الياسمين على مساء تستظل به الكواكب ، ومن ثم نراه يصرخ : أيها النهر الذي يحملني سأمان حتى آخر الدنيا لمن أضرع في ساحات بيروت ؟ لمن أضرع ؟

ومن ينحني بين ارتعاشات المدى لحْزِنه
ومن يغرز في لجج الأسى الشُّرفه
ومن يُرْخى على عيني أهدابي

ولا يبعد عن هذا عبد العزيز المقالح في قصيدته : بيروت .. الليل والرّصاص : تل الزّعتر ، وذلك حين رأى جرحها يتّسع على خارطة الأرض ، وأن جرحها جرح « النخلة » .

والملاحظ أن هذا الهول الذي لاحق الشاعر سعدي يوسف في بيروت ، قد حرّك في ذهنه هولا آخر كان قد عاشه مسجونا في بغداد . [٣٩] أما مظفر النواب فقد أدان في شريط مسجل عليه بعض شعره المتاجرة بالشعارات ، وقد ربط في

(٣٨) ديوان محمد الفيتوري . دار العودة ص ٤٠١ ، ٤٥٦ ، ٤٨٢ ، ٤٨٤
(٣٩) الأعمال الشعرية . سعدي يوسف قصيدة : مرثية الأنوية الأربعة عشر ص ٢٨٥

قصيدته بين مأساة الحسين ومأساة طفلة تعيش في بيروت ، ذلك لأنه أعلن أنه يمقت من يُشهرون الحسين لغير الوصول الى ثورة ـ مثلما جوهر الأمر فيه ـ

لعلّ الحسين إذا ما رأى طفلة في شوارع بيروت
تَنْهَشُ في لحمها الشهوات ، وتَمُّ شظايا من القَصف فيها
سينكر مأساته
ـ والجروح على رئتيه تصيح ! ـ

فإذا جئنا لسميح القاسم وجدناه في قصيدة يعرض وجهة نظر فلسطيني يعيش متعباً في بيروت ، ويغريه بأن يترك الوطن ويحضر لينعم هو الآخر كما ينعم ، ولكنه يرفض هذا الذي يطلب منه ، ويكتب اليه قصيدة يَسِمُ عنوانها عن رفضه لهذا العالم الذي دُعي إليه ، فالعنوان هو : إليك هناك حيث تموت ، ذلك لأن هذا الصّديق الفلسطيني في بيروت لا يخرج عن كونه زنبقة بلا جِذْر ، وأغنية بلا مطلع ، وعاصفة بلا عمر !

٦ ـ دمشق :

كان من الطبيعي أن يهتم الشعراء بهذه المدينة لعراقتها ، ولدورها الواضح في العصر الحديث في الالتزام القومي الذي كان وراءه عدة أسباب يجيء في مقدمتها قديماً الدور الحضاري لامارة الغساسنة من آل جفنه ، واللّمسة العربية الواضحة لبني أمية بعد الاسلام ، بالاضافة الى تبنّي بطالل لما كانت تمثله حديثاً الدولة العثمانية ، ثم الاستعمار الفرنسي ، ثم تحديات العصر .

ومن الواضح أن دمشق من زمن بعيد كانت تعني الدولة والنظام أكثر مما تعني مدينة يعيش فيها الناس . وإذا كان لم يتح لها في أوائل العصر الحديث وجود مجموعة مؤثرة في مجال الشعر ، فإنه قد أتيح لها مؤخرا وجود عدد من الشعراء الكبار الذين لهم دور واضح في الشعر الحديث . ومع أنهم سوريون أساسا الا أن ظروف الحياة ، والسياسة قد دفعت بهم الى مساحات كبيرة من العالم ، ومن هنا كان لشعرهم بريق خاص على حد ما نعرف من شعر خليل مردم الذي يقول ـ فيما يقول ـ

لدمشق ما للحسن لا يعدوك ... حتى خُصِصْتَ به بغير شريك

ومن شعر شفيق جبرى الذى يقول ـ فيما يقول ـ

وطنى دمشق ، وما احتويت ظلاله ... يادهر إنك قد أقلّت نزاله

بالاضافة الى عمر أبو ريشه ونزار قباني ، وعلى حد ما نعرف من عمق شعر على أحمد سعيد (أدونيس)

فالملاحظ أن عمر أبو ريشة لم يشغل نفسه بالمدينة الظاهرة التي اسمها دمشق ، وانما نراه جرّدها ـ بدبلوماسية ـ ليقول كلمات بعينها ، فهو يذكر أنه لا يخفي أساه حين يزور مدينته لأنه غير مُقْدِر فيها ، ومع أنه يقول إنه جمّل مدينته ، وغنّاها حتى صارت أغنية ، الا أن هناك حقيقة أخرى عن هذه المدينة تتمثل في أنه يُخْبِيء من الزوّار السّواح حتى لا يعرفوا هذه الحقيقة التي كان يرضاها لنفسه .

زاروا بلادي فاختبأتُ « خشيت أن يدروا مكاني »

فطالته الحقيقية لا تظهر الا عند الوقوف على المدن البعيدة عن الوطن كبيروت ، والريو عاصمة البرازيل ، بالاضافة الى كشمير .[40] وكما أن عمر أبو ريشه كان يتخير اللقطات الجمالية ، ويتخصص في تفجير كل طاقته في نهاية كل قصيدة ، فإن نزار قباني يدخل ذاته في المشهد المصوّر ، ويجعل المدينة إطارا لمحبوبته على نحو ما فعل في أولى قصائد ديوان طفولة نهد ، ثم نراه بعد ذلك قمراً دمشقيا يتجوّل في دمشق ، وما وراء دمشق من خلال جمل ريّانه ، وصُور ملونة كالمرايا .

قَمَرٌ دمشقي يسافرُ في دمي وبلابلٌ وسنابلٌ وقباب
ودمشق تعطي للعروبة شكلها وبأرضها تتشكل الأحقاب[41]

فإذا تأملنا في شعر الشعراء العرب من غير السوريين ، نجد أنهم أحبوا دمشق ، ووقفوا الى جانبها في عدد من المواقف الصعبة التي مرت بها ، ويجيء في مقدمتهم أحمد شوقي الذي كتب عنها عددا من القصائد ، وكلنا يذكر مطلع قصيدته التي تقول :

سلام من صبا بردى أرق ودمع لا يكفكف يا دمشق
وللحرية الحمراء باب بكل يد مُضَرّجة يدق ![42]

وبعد أن غادر الشاعر أبو سلمى بلاده وأقام في دمشق عام ١٩٤٨ ، اعتبر نفسه واحدا من أبنائها ، ذلك لأن صلته بها كانت من قديم موصولة ، فقد كانت دراسته بها . ومن الملاحظ أنه من قديم كان يثق في قدراتها ، فكان في شعره قبل أن يقيم بها إقامة دائمة يذكرها بمأساة الشام ككل ، وبعد الإقامة كان يذكّرها دائما بمأساة فلسطين ، كقوله :

حملت دمشق رسالة العرب لهوية الأعطاف والنسب
شاب الزمان على مشارفها ودمشق في الريعان لم تشب
طابت مع الأيام غُوْطتها لولا الهوى العربي لم تطب
أدمشق إنا لاجئون ألا يُشجيك منظر خدنا الترب

(40) ديوان عمر أبو ريشة ، دار العودة ، ١٩٧١ ، ص٨١ ، ١٤٧ ، ويشل وقعه على بيروت وكيف أنه لم ينس عبق التاريخ فيها .
(41) الأعمال السياسية الكاملة ، ط٣ ، ١٩٨٣ ، ص١٣٤
(42) الشوقيات ٧١/٢ ، ١٠٠ ، ١٤١ . المكتبة التجارية الكبرى .

والملاحظ ان شعره في دمشق غزير ، فقد تحولت عنده من مدينة الى رمز ، ومن قضية خاصة بها الى قضية خاصة بالعرب ، وبخاصة قضيتهم الكبرى الممثلة في فلسطين .[٤٣]

وكما حلت الإقامة فيها لأبي سلمى ، فقد حلت لبعض الشعراء ، وبخاصة في فترة الوحدة مع مصر ، فترى « سعدي يوسف » تحلو له الاقامة فترة فيها ، وقد صور لنا في إحدى قصائده وجه المدينة الأزرق ، وأشجارها التي تستطيل وتكبر ، ومنائرها التي من خَزَفٍ مغربي ، بالإضافة الى البَحْر والصيفين . وحين عرف أن بين العراق وبينه « رمل الجزيرة » قال : انتهيتُ ! ، ولكن عين المدينة تطمئنه ، وبخاصة حين يهتدي الى « خان أيوب » الذي سيقيم فيه ، والذي سيجد فيه رفاقا يصنعون القنابل ، ويرسمون على النهر أعمدة الجامع الأموي في شكل جسور ، وأنهم سينسفون كل ما يعوق وصولهم الى الناصرة .

تساءلت حين دخلت المدينة عن خان أيوب ، ما دلني أحد
فالتففتُ ببعضي ، ونمت
. . ولكنني لدمشق المدينة والجرح ، أمنح نار التوحد
مضى زمن كانت المدن العربية فيه ثغورا
لقد جاء زمن المدن المصرفية !
. . تفتح لي خان أيوب
ما دلّني أحدٌ ، غير أني دخلت
وبين حديقته والدهاليز أبصرتهم يصنعون القنابل[٤٤]

ومن الذين وقفوا عندها أحمد حجازي ، فقد ذكر سجن المزّة ، وانتزاع اعترافات الشباب ، وهو يلخص القضية التي مازال يقاتل فيها وحده ، معفر الوجه من أجل كوب ماء ـ كأنه الحسين ـ بينما بنو أمية على النهر القريب . وفي حديثه عن دمشق تتداعى المدن العربية وأشياء كثيرة مازالت له في دمشق ، فله في كل بيت صديق ، وفي كل مقهى ذكريات ، كما أنه حيّا نضالها ، وذكر جلادها في الحرب .[٤٥]

. . وأخيرا فقد لوحظ أن الشعراء من فترة كانوا يتراسلون بمحبة ، وقد كان مفتاح عملية التّراسل ذكر المدن ، فحين يقول العراقي رضا الشبيبي من قصيدة :

بيغـداد أشتـاق الشـآم وهـا أنـا ... الى الكـرْخ من بغـداد جَمٌّ التشـوق

(٤٣) ديوان أبي سلمى . عبدالكريم الكرمي . دار العودة ط ١ ، ١٩٧٦ . ص ٢٨٤
(٤٤) الأعمال الشعرية . سعدي يوسف . ص ٢١٥ - ٢١٨ .
(٤٥) ديوان أحمد عبدالمعطي حجازي . ص ٢٠٠ ، ٣٧٩

يرد عليه شفيق جبري من نفس البحر والقافية :

أجِنُّ الى بغـداد مـن أرض جِلّق ... وأسأل أهل الشام عن كلّ مُعْرق
مُحَضْتُك يا بغداد وُدّي على النّوى ... وإني إذْ أمحضُ ودادي أصـدق
تفـرّقتْ الأوطانُ والأصـل واحـدٌ ... فهـل تلتقي الأوطان بعـد التّفرّق

.. ولكن بمرور الأيام اختفت هذه الظاهرة التي كانت مشعّة في العالم العربي !

ب : دائرة المدينة الأجنبية (الغرب)

١ - باريس :

يمكن القول بأن العرب الأول الذين احتكوا بباريس في العصر الحديث لم يقدموا شيئا ذابال الا في مجال النثر ، فما قالوه من شعر كان شذرات ، وكان ركيكاً في الوقت نفسه على حد ما نعرف مما وصلنا من شعر رفاعة رافع الطهطاوى ، وعبد الله فكرى ، وأحمد فارس الشدياق ، وفرنسيس فتح الله مراش . والظاهر أن أثرهم في النثر كان هو الأوضح على حد ما نعرف من مؤلفاتهم : تخليص الأبريز في تلخيص باريز ، وإرشاد الألبا الى محاسن أوروبا ، والساق على الساق فيما هو الفارياق ، ورحلة باريس .. بالإضافة الى ما كتبه أحيانا الزعيم مصطفى كامل .

فالذى رادَ هذا الطريق بالكتابة عن باريس باقتدار كان أحمد شوقي ، ومع أن المعروف عنه أنه كان شاعرا غَيْريا ، الا أن قراءته بتأن تظهر أنه لم ينس ذاته ، ومن هنا ترتفع عنه كثيرٌ من المآخذ التى أخذها عليه عباس محمود العقاد ، وبخاصة حين نُقرأ الشوقيات المجهولة التى توفّر على جمعها الدكتور محمد صبرى في جزأين كبيرين ، ويمكن أن نرى هذا في شوقياته المعلومة ، على حد ما نعرف مثلا من قصيدته غاب بولونيا وهى متنزه مشهور في باريس ، فهو يستذكر فيه أيامه ، وحُباً له ، ويفتتحها بقوله :

يـا غـاب بـولـون ولي ... ذمَمٌ عـليـك ولي عـهـود

ثم ان له وقفة على قبر نابليون ، ووقفة في ميدان الكونكورد الذي أعدم فيه الملك لويس السادس عشر ، وله إلمامة بذكرى فيكتور هيجو ، وما اروعه وهو يقول عن باريس

يا مكتبي قبل الشباب وملعبي ... ومقيل أيام الشباب النوك
ومراح لذاتي ، ومغداها على ... أفق كجنات النعيم ضحوك
وسماء وحي الشعر من متدفق ... سلس على نول السماء محوك[٤٦]

---

(٤٦) الشوقيات ٢٧/٢ ، ٦٣ ، ٨١ ، ٧٦/٣

وإذا كانت نغمة الحب واضحة عند أحمد شوقي وهو يتحدث عن باريس ، فإن هذه النغمة تتابعت برفق في شعر بعض الشعراء مثل علي محمود طه ، وصالح جودت ، ومحمود درويش ، ومحمد الفيتوري ، ومحمد الواثق ، ولكنها لم تصل الى حد الوله والعشق الا عند نزار قباني ، فقد أشرك المدينة في عشق حبيبته ، وفي الوقت نفسه جعلها واجهة زجاجية لاظهار محاسن الحبيبة ، وعواطف الحبيبة . ففي قصيدة « معها في باريس يقول »

لاالشعر يرضى طموحاتي ولا الوتر　　إني لعينيك باسم الشعر أعتذر
يروجون كلاما لا أصدقه　　هل بين نهديك حقا يسكن القمر

وهو يقدم العالم المترف لباريس من خلال قصيدة « فاطمة في ساحة الكونكورد » ، فكحلها الحجازي لايُربكه فقط في ساحة « الكونكورد » وإنما يربك معه باريس ، فتسقط حكومة وتأتي حكومة ، وكما تطير الجرائد الفرنسية من الأكشاك ، والشراشف من فوق الطاولات ، تطلب العصافير اللجوء السياسي الى عينيها العربيتين ، وهو يراها تتكسر على أرصفة « المونمارتر » ، ويرى نفسه يمشي ما بين « الفاندوم » و « المادلين » وداخلا في جدلية اللون الأسود ، وإشكالية العيون الواسعة . وكل هذا يدفعه الى القول بأنه تخانق مع التاريخ العربي وجاء الى باريس ليلغي ذكراته ، ولكنه وجدها تنزل من الطائرة

يا فاطمة ساحة « الكونكورد »
ترحب بك في باريس
وترجو لك إقامة سعيدة
فوق أعشاب صدري
يا ذات الشفتين المثلثتين كحبتي فاكهة . .

ثم يذكر أنها قادمة من المياه الدافئة لتغتسل بأمطار باريس ، وأنها سمكة تتكلم العربية ، وتتهجى كلمات الحب ـ كما تتهجاه باللغة الفرنسية وبكل لغات الانوثة ـ ثم يذكر أنه كلما سافر الى باريس دون حجز يجدها فندقه ، ثم يصبح بالخير على أشياء مترفة كثيرة ، ويقول إنه لم يكن في حسابه أن يكون أشهر العشاق ، ولم يكن في حسابه أن يدخل باريس بجواز سفر عربي ثم يخرج رئيسا للجمهورية الخامسة . وكعادته يسخر كل الجماليات المترفة ، ويصف ماعون بيته على حد ما قيل في ابن المعتز . . والغريب أنه يفعل هذا كله ليعطي في مقابل هذا صورة دميمة وبدائية للعرب ، فهو يقول لصديق له

يا صديقي : لاتسرْ وحدك ليلا بين أنياب العرب
يا صديقي . . رحم الله العرب ! [٤٧]

---

(٤٧) الحب لا يقف على الضوء الأحمر ، منشورات نزار قباني ، ١٩٨٣ ، ص٩٢ ، ١١٦ ، ١٩٩

.. أما الوجه الآخر لباريس فنراه عند سعدي يوسف ، ذلك لأننا نراها عنده مكانا للقتل على حد ما نعرف من استدراج المهدي بن بركة للقتل ، وفي الوقت نفسه نراها عنده مكانا للصداقة على نحو ما نعرف من حديثه عن الاخضر بن يوسف الذي قاسمه في باريس السكن والقهوة والملابس وسر الليالي . واذا كان توفيق زياد سينظر إليها عام ١٩٧١ على أنها تحضر نفسها لثورة جديدة حين يقول

لحظات .. وتهب على رأس المال
وطواغيت أوروبا المجنونة .. عاصفة « الكومونة »

وإذا كان محمود درويش يشم رائحتها من الجو في الطائرة ، فان عبد الوهاب البياتي قد شوه اللوحة تماما ، فهي البغايا ، وضريح ميرابو وروبسبير ، وهي الحشيات ، والمتسولون ، والفكر المهان تحت النعال ، ثم يقول

باريس يا بلد الظلام
العاهر الملعون هتلر لايزال !

ثم نراه يربط بين ليلها وليل بغداد حيث الدم والأشباح التي كانت تطارده في هذه الفترة ، أما نظرة أحمد حجازي اليها فقد كانت مختلفة تماما ، ذلك لأنها تقوم على مشاعر إنسان يتحسس طريقه ، فهي فاتنة وهو هرم ، وهو لايملك ــ كما يقول ــ الا ان يتأمل في صفحة السين وجهه .. مبتسما دامعا ، وفي الوقت نفسه يقتفي أثرا ضائعا ! [٤٨]

٢ ــ المدينة الإيطالية

نلاحظ ابتداء أن أحمد شوقي وقف على روما عندما كانت عاصمة ايطاليا في القصيدة التي أولها :

قف بروما ، وشاهد الامر ، واشهد أن للملك مالكا سبحانه

ولكن الوقفات المطولة كانت لعلي محمود طه ، فقد وقف عند أكثر من منظر ، ودخل في أكثر من تجربة ، فقد كتب عن راكبة الدراجة التي رآها مرحة شائقة ذات صباح في الطريق الصاعد من هرميتاج الى فينيسيا ، وكتب عن جزيرة العشاق ، وبحيرة « كومو » ، ووصل الى الذروة في اغنية الجندول في كرنفال فينيسيا ، التي غناها محمد عبد الوهاب . ، وهو يوضح فرحه بهذا العالم ، ولقاءه لجميلة من الجميلات .

والليل في فينسيا حرك ابراهيم ناجي فقال :

يارب ما اعجب هذي البلاد لاليل فيها كل ليل صباح
وكل وجه في حماها ضياء ومصر لاتُنْبِت إلا الجراح

---

(٤٨) الأعمال الشعرية لسعدي يوسف ١٠١ ، ديوان توفيق زياد ص ٥٧٦ ، وديوان البياتي ١٧٦ ، كائنات مملكة الليل . أحمد حجازي ص ١١١ ، دار الآداب ١٩٧٨ .

أما نزار فقد تمنى أن يأكل «البيتزا» مع حبيبته في روما ، وأن يتجول في فلورنسا ، وأن يطعما طيور البندقية معا .[٢٩] ونحن لاننسى كيف تاه ابراهيم الحضراني في روما كما ذكر في قصيدة له .

٣ ــ لندن :

يبدو ان الشعراء قصروا في الحديث عن لندن ، فعلي الجارم عاش وكأنه لم يعش فيها ، وإشارات بدر شاكر السياب اليها عابرة لأنه قدم إليها في مرحلة مرضه الشديد ، وإشارات شاذل طاقة لاتختلف عنها ، لأنه كان يعالج زوجه من مرض صعب ، ومن ثم ناجاها بأنه ليس بينها إلا ضباب لندن ، وصحارى السراب ، والعودة للصحراء القاحلة . ويبدو أن خليل حاوي لم ير منها وهو يدرس الا « كمبردج » ، ولعل هذا هو حال عبد الله الطيب وخليل حاوي ولويس عوض ، وفدوى طوقان حين زارت « أوكسفورد » ، ولكن الذي حرك المشاعد ، وأضاء القناديل كان نزار قباني ففي قصيدة « فاطمة في الريف البريطاني » قال : ان شهر ديسمبر رائع في لندن ، ثم صورها في بنطال نيلي من الجلد ، وأوصاها بالمحافظة عليه حتى لايتوه في المدينة ، ثم قدم شهر ديسمبر من عدة زوايا ، وقال : ان لندن حبه ومجده ، وحزنه ، وأنها تعرف وجهه جيدا ، وأنها التي علمته العشق في كل اللغات ، وتدخلت في كل تفاصيل حياته ، وأنه اكتشف فيها على ظهر حبيبته شامتين ، ثم تراه كالعادة يسخر من عروبته فهو بدوي بإشتهائه ، وعربي بجنونه . [٣٠]

٤ ــ بعض المدن الأوربية

عرج علي محمود طه على مدينة زوريخ بسويسرا وكتب قصيدة « تاييس الجديدة » ، ولما كان نهر الرين ينبع من سويسرا ، ويمر في فرنسا والمانيا مخترقا هولندا فان هذا ما كان ليفوت الشاعر المسحور بالعالم المائي . وللشاعر صلاح عبد الصبور قصيدة بعنوان « أغنية من فينا » ، يقص فيها تجربته مع امرأة نامت في سريره ، ورغم ما نعم به في الليل ، فانه حين جاء الصباح كان لابد من الفراق ، والقبلة الاخيرة السريعة ، والخروج .. وحين وجدا نفسيهما في مواكب البشر أفلتت ذراعها منه عند أول الطريق ، وفي منتصفه تباعدت ، وفي آخره تجاهلته ، وكادت تسأله بلا مبالاة من أنت ؟ أما تجربة شاذل طاقة فكانت على سرير المرض ببرلين ومن هنا كتب قصيدة طويلة بعنوان « هموم أيوب » حين رأى قلبه يخذله ، وأرضه المحروقة في حاجة لقطرة ماء ، وشقة عرات ، وقد دخل في حوار مع ممرضته ، وما كان أمامه إلا أن يوصي ببعض الوصايا . أما الكلام عن المدن الاندلسية فكثير كغرناطة وقرطبة واشبيلية ، ذلك أنها تحولت الى رموز عند الشعراء ، ثم لارتباطها بذكريات الإقامة الجبرية على حد ما نعرفه من شعر أحمد شوقي ، وهي ابتداء موطن للبهجة كما في شعر علي محمود طه ، ولكن هذه البهجة سرعان ما تتحول الى أسى عندما يستدعي نزار قباني الى الذاكرة صورة دمشق ، فهو يذكر أنه حينما وقف بقرطبة تحسس في جيبه المفتاح ليدخل ، وفي اشبيلية يؤخذ بأن كل جميلة تضع في شعرها وردة قانية ، وأنه اذا جاء المساء حطت على الوردة كل

(٢٩) الشوقيات ٢١٨/١ ، شعر علي محمود طه ١٧٠ ، ٣١٩ ، ٣٣٧ ، ٤١٢ ، وانظر الحب لا يقف على الضوء الأحمر لنزار ص١١٤ ، ديوان ثاني
(٣٠) المجموعة الشعرية الخاصة شاذل طاقة ص٤٣١ ، الحب لا يقف على الضوء الأحمر ص١١٣

عصافير اسبانيا ، اما في غرناطة فلا يرى الا الوطن والا قصة حب ، وقريب من هذا ما يراه هلال ناجي في ديوانه «ساق على الدانوب» فهو يقول يزهو وحدة

أنـا إن ألق عمـرا وأطعمـه	لاتـنـكـري أبـنـاء بـغـداد
فتـاه مـدريـد ، وصبيتهـا	أحـفـاد فتـيـات لأجـدادي !

وعملية المزج بين الماضي العربي والحاضر الاسباني ، يمكن ان تلمح فيما كتبه في هذا المجال عمر ابو ريشة ، ومحمد احمد المحجوب ، وسلمى الخضراء الجيوسي ، وعبده بدوي .. ويمكن القول بان بعض الشعراء كان ينتفض انتفاضا حين كان يقابل في العالم الغربي ما يذكره بالعالم العربي ، على نحو ما فعل هلال ناجي حين قابل لبنانية في بافاريا بالمانيا الغربية ، وحين حاورته امريكية في هولندة حول عروبته ، بل وحين رأى جملا في فيينا لم يملك الا أن يختم قصيدته بقوله : وا رحتاه يا جمل ! ثم انه في هذا العالم لايملك الا ان يقول

أنـا يـاصـغـيـرة مـن انـا	ذوب المكارم من «معد» (٥١)

٥ ـ بعض المدن في الامريكتين

يلاحظ أن إيليا أبو ماضي قد وقف مبهورا أمام «فلوريدا» فقد اعجب بكل شيء فيها ، ورأى فيها ـ على حد تعبيره ـ الله جهرة ولكن يؤخذ عليه أنه أدان السود وشوه صورتهم حين قال

كل الذي لاح في ارضها حسن	واحسن الكل في عيني أهاليها
الا ذوي السحن السوداء وا عجبا	اجنة وذباب في نواحيها ؟

وهذه النظرة تختلف عن نظرة صالح جودت التي لم تر الا الجمال في هذا العالم على النحو الذي أكده في اكثر من قصيدة في ديوان ألحان مصرية ، وعلى هذا النحو سار عمر أبو ريشة الذي رأى في «الريو» عاصمة البرازيل أجمل ما في الجمال فقال

معطاف الجمال معطاف الجلال	نسكت على عنان الخيال

واذا كان بعض شعراء المهجر قد تحدثوا عن معاناتهم في هذا العالم الجديد الذي لايرحم ، ولم يكفوا عن الحنين الى لبنان على وجه الخصوص على حد ما نعرف من توفيق يزبر ، وجورج صيدح ، وجورج كعدي .. الخ فإن هناك بعض الشعراء الذين تجهموا في وجه هذا العالم ، على نحو ما فعل محمد الفيتوري حين اشاد بالمغني بول روبسن لأنه يجلد أمريكا بغنائه . (٥٢)

---

(٥١) ديوان صلاح ، والنسوة الشعرية للنقاد ، والأعراف السياسية الكاملة لنزار ، والهلال هلال ناجي

(٥٢) ديوان الفيتوري ٤٤٦ ، صور عربية من المهجر الغربي ، د . أحمد مطلوب ص ١١ وما بعدها

دائرة المدينة الأجنبية (الشرق)

الظاهرة الواضحة ان شعراء العربية لم يلتفتوا الى الكتلة الشرقية الا مؤخرا . صحيح أن قدمي ميخائيل نعيمة قد ساقته في وقت مبكر جدا الى موسكو ولكن رحلة الاقدام الغزيرة لم تعرف هذا العالم تماما الا بعد الحرب العالمية الثانية ، حين حدث الاشتباك سياسيا ، ووجهت الدعوات بسخاء للشعراء . . . وأول المدن التي تقابلنا في هذا العالم « براغ » واليوغسلافيون يسمون عاصمتهم « براها » . . والشاعر محمد مهدي الجواهري هو أول من وضعها في دائرة الشعر العربي ، فقد أكثر من الحديث عنها ، وما كان له الا يفعل ، ذلك لأنه كان يعاني من أشياء كثيرة في بغداد ، وقد وصل الأمر الى حد الخوف على حياته . ولما كان اليوغسلافيون يعرفون هذا ، فانهم تحينوا فرصة خروج له الى برلين لحضور مؤتمر من المؤتمرات ، وكان أن تقابلوا معه ، وأفهموه أن حياته في خطر ، وقالوا له فيما قالوا : إن اتحاد الكتاب اليوغسلافيين يدعوه مع أسرته للاقامة الدائمة في براغ ، وبالفعل دبر عملية الخروج مع أسرته ، وكان من الطبيعي وقد امتدت الاقامة الى سبع سنوات ان يلتفت لسانه ــ وقلبه ــ الى الوطن ، فقد كتب قصيدته المشهورة التي أولها .

أنا في عز هنا غير أني ... في فؤادي ينز جرح الشريد

والتي يؤكد فيها انه لايؤرقه في بعده عن بغداد الا القاصد التي تجتاحها اجتياحا . وتتوالى رسائله الموجهة الى بغداد . . وترق له بغداد اخيرا ، وتكون له عودة بعد سبع سنوات ، والذي يهمنا في قصائده هو ولاؤه للبلد الذي رحب به بعد ان كان مهيأ للهلاك ، وقد عبر عن هذا بقوله

كنت العليمة بابن آ ... وى . . اذ تحلق للغراب !

وقد كان يشارك في مناسباتها الوطنية ، ورأته قاعة « كارولينوم » أكثر من مرة يردد الشعر العربي ، وقد كان من الطبيعي أن يتعرض شعريا لبعض جوانب الحياة في مدينة براغ ، وقد كان مما شد بصره ــ وربما قلبه ــ تعامله مع بائعة سمك كانت كما يقول تشد الحزام على « بانة » وفي يدها السكين ، وكان حوار أخصب القصيدة :

فقلت لها : يا ابنة الاجملين من كل باد وحاضر
ويا خير من لقن الملحدين دليلا على قدرة القادر
جمالك والرقة المزدهاة . . غصمان للذابح الناحر
وكفك صيغت للثم الشفاه وليست لهذا الدم الخاثر
فقالت : أجل أنا ما تنظرون وإن شق ذاك على الناظر
تعلمت من جفوة الهاجر ! ومن قسوة الرجل الغادر !

ثم كان وداعه لها عام ١٩٦٨ وقوله في المدينة

حسوت الخمر من نهرك ... وذقت الحلو من ثمرك
ولم يبرح علىّ الظـ ... ـل يعد الظل من شجرك

وتكثر الخطى الى براغ ، ويذهب جيل جديد للتعليم ، ويكتب من هناك الى بغداد ونقرأ للشاعرة لميعة عباس عمارة قصيدة بعنوان « بطاقة حب لبلغراد » ردا على رسالة وصلت اليها .

رسالة من بلغراد هداب ثلج ووحشة

وقد كان من الطبيعي ان يكثر الحديث عن « موسكو » على وجه الخصوص ، فقد كان هناك حديث عنها من الذين أقاموا فيها فترات طويلة كعبد الرحمن الخميسي ، وجيلي عبد الرحمن ، وتاج السر الحسن . ومن الذين ألموا بها إلماما طويلا او قصيرا لعل « حسب الشيخ جعفر » في مقدمة هؤلاء الذين أطالوا الحديث عن هذه المدينة ، وكيف يعيش الطالب في هذه المدينة ، ويكون علاقات صغيرة مع أنثى في مشرب من المشارب ، ومن عاداته أن يرسم جوا للقصيدة ، وأن يقيم معيارا يتصل بالمكان الذي يدير فيه طريقة تكوين علاقة مع أنثى من عالم غير عالمه ، فهو يتكلم عن الحافلات وهي تتحرك في موعد بعينه ، وكيف يرتدي معطفه ، ويغادر غرفته في الوقت الذي تكون فيه خفيرة السكن الجماعي قد استيقظت . وإذا كانت لاتنسى أن تنصحه أن يغطي رأسه خوفا من البرد ، فانه لاينسى شكرها ، ثم يخرج ويتوقف عبر حديقة فيسمع خطوا بطيئا مقتربا ، يتبين بعد حين صاحبته في الضباب الحريقي ، فهو يرقبها منذ أسابيع من نافذتها ، وقد أحسن توقيت اللقاء ، ويلتقيان ويتجولان ، ويعرف أنها هي الأخرى من أسابيع كانت ترصده في حجرته حين تكون مضاءة ، وحين يتردد وتعرف تردده من أصابعه المسترية في يدها تطمئنه ، وتطلب منه إبعاد الشكوك ، ويعود بها إلى غرفته ويكون تمرين الحقيبة التي تحرس المبنى ، ويتحل عنها الدمقس المموج ، ويتحدر الشعر المكوم ويسألها : أتشربين شيئا ؟ وتقول : إن شرابها المفضل هو النبيذ الجنوبي ولكنه لم يعد جيدا ، ومن هنا فلن تشرب منه إلا قليلا ، وقد تستبدله بالشاي ، ولكنها تذكر أن شعرها مهوش وتقترح ترتيبه ، وتمرح ببساطة ، ويحضر صديق ويكتشف أنها كانت عنده من كوبها الفارغ . . ويرقب دائما موعدها ، ولكن الحيلة لاتجمع بينهما ، فهو قد يراها في القاعات المرمرية ، ولكنه يكتشف أن من حسبها هي ليست هي ، وقد يراها تركب طائرة غير طائرته ، وقد ينتبه في موقف الحافلات إلى من تنظر إليه ، ولكنه حين ينتبه يكون باب الحافلة قد دار دونها . ومع أن هذه الحواجز تتكرر الا انه قابلها مرة ترتدي معطف المطر ، وتحمل مشتريات ، فيقول لها : هل تعلمت الحب السريع من المدن الامريكية ، فتقول : عفوا ولكنني لم أعد اتذكر ؟ وتضحك دون اكتراث ، وتنشر قوله القبلة ، وتحت المظلة تذكره انها غارقة في مشاغلها المنزلية ، وتقول له ما يفيد انه في غير حاجة لأن تكون له مرشدة في موسكو ، فاذا لوجهته استاله فهناك مستوصف خلف العمارة ، واذا رغب في السهر والطعام فالمطاعم التي تعلن عن آخر رقصاتها متوفرة ، وحين يقول « الضوء يخفت » تعرف ان علاقة الحب في المدينة لها طابع خاص لن يفرضه هو ، وانما تفرضه هي ، ومن هنا لم يجد من يشاركه الشراب وسماع « الجاز » الا حارسة المبنى . وحين تغادر الحارسة حجرته تذكره بانها تقبل السهر معه حين يأتي المساء القادم ، اما هو فينهض من نومه المتقطع ، ويرى انه في فندقه المنخفض السقف يشرب قهوة مرة ، ويدخن ويفطر وحيدا ، ويدفع بابا الى حانة يتعلم فيها « التشبث بالألق المتباعد عبر الزجاج » والديوان كله يتحدث عن تجربة الطالب العربي في مدينة موسكو ، وسوف نرى ان لها طريقة خاصة في الحياة ، وفلسفة تحكم الانسان في كل حالاته حتى في العواطف ، المهم أن المدينة تظهر بوضوح في القصيدة ، فالمكان يزحم القصيدة في الفنادق والمصعد ، ومحطة المترو ، والحافلة ، وحتى المرأة تصبح

مكانا حين يتكلم عن النادلة الشقراء المائلة النهدين ، أو عن النهدي المتوثب الذي يملأ قميص النوم ، أو عن الفخذين الماثلين ، ثم ان الانثى هنا تملك المعطف الرث ، والحذاء الملوث بالطين ، وفي الوقت نفسه تملك معجم الفلسفة ، وأخيرا فكل دخول الى مكان يحتاج الى رقم ، والى وضع الفرو على المشجب ، والى بساطة في التعارف .. وعالم كهذا العالم يختلف جذريا عن العالم الذي يعيشه العربي في بلده ، أو العالم الذي فرضته الحضارة الغربية على بلده .[٣٣]

وحين تظهر المدينة في حالة من حالات الفرح الجماهي ترى شاعرا « كسعدي يوسف » يرصد هذه السعادة على حد ما نعرف من قصيدة « نجمة سبارتاكوس » ففيها يرصد احتفال موسكو بالقمر الروسي الاول ، فيتكلم عن الرايات الحمراء ، والقاطرات المسافرة ، والورد الذي يطرح على الناس ، ثم يذكر ان النجمة الروسية تختلف عن نجوم « بوليسيس » و « سندباد العراق » و « المجوس الثلاثة » ويذكر انه عرفها في بغدا د كتابا مطبوعا في موسكو مرة ، وفي القلب مرة ثانية ، وفوق السلاسل مرة ثالثة ، ثم يذكر ان هذا الكتاب الذي كان في الاصل نجمة حمراء قد امتد واصبح عواصم ! ومن الطبيعي ان يسيطر عليه اللون الاحمر فيرى على اهداب رواد الفضاء نجمة حمراء ويرى الارض ــ حتى في جذور جذورها حمراء وفي الوقت نفسه لاينسى أن يقص قصة حياة « لينين » ، فيذكر أنه مازال مع الناس يقاتل ، ويصوره منفيا في باريس ، وكيف انه كان يترك مقاهيها التي يسقط عليها المطر الى حيث لاينهمر المطر الا على معاطف العمال الرخيصة ، وعلى الارصفة ، ويذكره في مكتبة « زيوريخ » لايقرأ لنفسه وانما للناس ، وحين يتعرض له في ضريحه يقول

لم تكن نائما حين زرتك
لم تكن مغمض العينين
لم تكن في القميص المشى
كنت مبتسما واقفا .. لامع العينين
دامع المقلتين
في دخان المتاريس يعلو قميصك راية
ثم يضيع نشيدا للعالم الذي لم يولد .

وهو لاينسى أن يكتب قصيدة بعنوان « يوميات السفينة جروزيا » لتمجيد البحرية الروسية ، أما عناوين اليوميات فهي هكذا :ــ

١ ــ أيها الصاري ١٩٥٧/٧/٢٢
٢ ــ أغنية للبحارة السوفييت ١٩٥٧/٧/٢٣
٣ ــ أقاصيص روسية

---

(٣٣) ديوان الجواهري ص٦١ ، ٧١ ، ٢٤٥ ، ٢٨٤ ، عبر الخائط في مرآة . حسب الشيخ جعفر . طوزارة الإعلام العراقية ص٩ وما بعدها .

٤ ــ فلاديمير ايليتش لينين ١٩٥٧/٧/٢٤
٥ ــ اسطنبول ١٩٥٧/٧/٢٤
٦ ــ الأناشيد ١٩٥٧/٢٥
٧ ــ البحر الأسود ١٩٥٧/٧/٢٥
٨ ــ ساعات ثلاث الى أوديسا .. يختمها بقوله :

قلبي لوجه الشمس أفتحه
ولوجهك الارض أفديه
يابذرة .. ماغب زراعها
الا وهبت من أغانيه

ونحن نرى «توفيق زياد» يبالغ في هذا الحب إلى حد ادانة بعض الدول العربية من أجلها :

لولاك يا موسكو الحبيبة ما بللت منقارها في النيل قبرة طروبة
وجف في بردى السيل ، وسوحت في الشطر الفة الخصوبة
ولدق عنق الشعب في بغداد شرذمة غريبة
شكرا لعينيك اللتين تشمسان النصر في أرض العروبة
شكرا والف تحية يا جنة القلب الحبيبة

ثم نراه يثني على عمال موسكو ، ويقول إنهم جبابرة ، وطيبون ، وغافرون للشتائم من عالمنا العربي . فعلى الرغم مما يفعله العرب ، فإنهم سيستمرون في إرسال الهدايا ، فالصلب من سيبيريا ، والقمح من أوكرانيا ، والسفن والاحواض من لينجراد ، والنبح من موسكو .. وله عدد من القصائد تعتمد على تمجيد موسكو ، وما تمثله السياسة الروسية

.. وهناك من فتن بمشاهد بعينها في موسكو كتماثيل الشعراء ، ومن فتن بأعداد من المدن في الاتحاد السوفييتي .[٥٤]

بعض المدن الاشتراكية :

ثم ان الامر لايقف عند حد المدينة اليوغسلافية والروسية ، ذلك لأن الشعر في الفترة الاخيرة ألم بكثير من المدن التي تدور في دائرة العالم الاشتراكي فهناك قصائد دافئة كثيرة كتبت في فرصوفيا وميونخ وكوبا ووارسو وصوفيا ، وفارنا ، ولقد كان الشاعر يشتعل اشتعالا حين كان يرى في هذه المدن وجها من وطنه يمكن ان يبادله الحب . صحيح

(٥٤) الأعمال الشعرية لسعدي يوسف ص١٥٧ ، ٣٥٣ ، ٤٩٠ ، وقارن في ديوان الجرح الاخير . عبده بدوي . شركة الربيعان : الكويت ، ص٤٢ وما بعدها .

ان الجانب السياسي كان الشغل الشاغل للشاعر وهو يتحدث عن هذه المدن وعن فكرها ، ولكن الامر في بعض الاحيان لم يكن يخلو من لمسة الحب .. وفرح الحب . (٥٥)

جـ ـ دائرة المدينة الحلم

يلاحظ ان الانسان ظل مشغولا في الغالب بما يمكن ان يسمى المدينة الحلم ، وهي المدينة التي ليست كالمدينة التي يعيش فيها ، فهو من جانب غاضب على مدينته ومتمرد عليها ، ومن جانب آخر يريد مدينة كما يجب ان تكون عليه المدينة ، وربما يكون وراء ذلك عجزه عن تغيير واقعه ، وخوفه من السلطة ، ولهذا نراه قد شغل في كل فترة من الفترات بما يسمى « المدينة الفاضلة » . ولقد كان الفلاسفة من أكثر الناس الذين شغلوا بهذا الجانب ، ثم الشعراء ، وفي ضوء هذا نرى أن مدن الشعراء في العصر الحديث قد دارت حول عدة محاور رئيسة ، المحور الاول هو محور المدينة التي لم توجد بعد ، والتي لن تخلق ، ولن تصل الى الكمال لأنها تظل دائما في حالة خلق ، وخير من يمثلها الشاعر أدونيس في شعره

١ ـ فالملاحظ أن مدينة أدونيس ـ أودمشقه التي يحلم بها ـ لها طابع جديد يختلف عن مدن الشعراء الواقعية في عصره ، فهو ابتداء يغني للطبيعة ـ والطبيعة عنده حزينة ومُسْتلبة ومصدورة وباكية ـ ، ويغني للطفولة ـ والطفولة عنده ربيع الزمن الشيخ ، وآثار الحياة ، وقُرى ماض وآت ـ ويغني للبيت والبيت عنده يقوم على حدود اليأس ، تنكثه الريح وتهجره الشمس والعصافير ـ وهو حين ينام في هذا البيت ينام الضحى حوله خفيت الصوت مخنوقا .. وشيئا فشيئا نراه يتوحد بالكون ، ويتساءل :

أينا يبتكر الثاني ؟ وقد كانت له وقفة عند الوطن ليقول : أنا حر ، ولما كان محتاجا الى رمز فانه يختار « عشتار »

وحين يتكامل هذا العالم المكون من الطبيعة والطفولة والبيت والوطن ، وحين يختصر في أسطورة عشتار يرى أنها جميعا تحولات لاثوابت وان من الخير لها أن تكون كذلك ليكون في الإمكان تغيير الارض ، فما لنا اختيار غير ذلك ، ومن ثم تكون دعوته لخلق المدينة التي تستمر تخلق أبدا ، ويكون قوله

تيراثنا جائعة الأواركي يولد فينا بطل
مدينة جديدة
سيدلي أنا اسمي التجدد
أنا اسمي الغد

(٥٥) تأمل مثلا ما كتبه سعدي يوسف ص٤٨٨ عن صوفيا .
أما لمسة الحب التي كتبت في فلسطينية رائعة سميح القاسم في صوفيا ص١٤٣ فقول :
تعرفين جمع الفصول
تعرفين الحديث الطويل
عن غد شائع في تواريخنا الرحب
تعرفين الذي أشتهي أن أقول .. فارحمي

الغد الذي يقترب يقترب
الغد الذي يبتعد
في مهجتي حريقة ذبيحة !

.. وهو حين تكلم عن مدينة الأنصار بالنسبة لقناعه المسمى « مهيار » لم يعطها ملامح خاصة ، وإنما جرد هذه الملامح وفي الوقت نفسه تساءل : هل سيلاقي بتاج الشوك — كالمسيح — او بالحجارة — كمحمد — وعلى كل فحلمه كان يدور حول الرغبة في ان يرمي عينيه في قرارة المدينة الآتية .. المهم ان يكون في عداء للاستقرار ، وأن يظل دائما رافضا للتشكل .

لو كان لي في وطن الأحلام والمرايا
مرافىء ، لو كان لي سفينة
لو أن لي بقايا
مدينة .. لو أن لي مدينة
في وطن الأطفال والبكاء

ونراه يفتش عن مدينته الخاصة في البلاد القديمة :

أسلمت للصخور والأصداء
راياتي المخلوقة الفداء
أسلمتها القلعة الجبار
لكبرياء الرّفض والهزيمة
لم يبق إلاك يا بلادي القديمة

وأخيرا يتمنى « المكان » ولكنه يواجه بالرعب فيقول :

لمرة واحدة لمرة أخيرة
أحلم أن أسقط في المكان
أعيش في جزيرة الألوان
أعيش كالإنسان
أصالح الآلهة العمياء ، والآلهة البصيرة
لمرّة أخيرة
.. ماذا إذن ليس لك اختيار
غير طريق النار
غير جحيم الرفض

حين تكون الأرض
مفصلة خرساء .. أو إله

ويكتشف أن له بلادا خاصة به ، ومكانا خاصا به :

الشموع انطفأت فوق جبيني
الشموع اشتعلت فوق المدينة
والمدينة
رجل لا يعرف الضوء جبينه
والمدينة
حجر ينأى وأشلاء سفينة

.. وأخيرا يحسُّ أمام كل هذه الحيرة ، أنه حين يقترّب عنها يراها ، فهناك مدينة تهرب ، وهو لا يملك الا أن يركض لاستجلاء مسالكها ، فكل ما يعرفه عنها أنها وطن الرافضين ، والنقّرين ، وأنها « ذات العماد » ..

نارنا تتقدم نحو المدينة
لتهدّ سرير المدينة
ستهد سرير المدينة
ستعيش ما وتعبر بين السهام
نحو أرض الشفافية الحائرة
خلف ذاك القناع المعلق بالصخرة الدائرة
وستحرق ذلك الوجود المرقع باسم المدينة
وسيعكس وجه الحضور
وأرض المسافات في ناظر المدينة
.. نارنا تتقدم
والعشب يولد في الجمْرة الثائرة
نارنا تتقدم نحو المدينة

.. ثم يكون تلخيص لهذا كله ، لموقف انسان مجهول الهوية والمكان ، ذلك لأنه يبحث عن مدينة لم توجد بعد .. لأنها لم تكتمل بعد .

ـ من أي بلاد أتيت
من أي حظيرة لا اسم لها

ـ لم يكتمل وطني بعد ،
روحي بعيدة
ولا ملك لي[٣٦]

٢ ـ المحور الثاني هو محور المدينة التي كانتْ موجودة ثم فقدت ، ولكنها مع ذلك تظلّ مستقرة في الأعماق . ولعل خير من يمثل هذا المحور الشاعر محمد عبدالحي في قصيدته « العودة إلى سنار » ، وسنار هي عاصمة السلطنة الزرقاء بالسودان لثلاثة قرون حتى أوائل القرن التاسع عشر ، وربما أراد الشاعر بهذا العمل تقديم صورة لضمير أمته الذي لم يخلق بعد ، أو بعث « بداء » قديمة ، أو إيقاظ لمملكة البراءة . . فالليلة ـ كما يقول ـ تستقبله أرواحُ جدوده بمفردات زمانهم ، فهناك الخيل التي تحجلُ في دائرة النار ، وترقص في الأجراس ، وفي الدِّيباج ، وهناك من يَقْطُر في جلد النَّمِر ، ومن يسطعُ في قُمصان الماء . . وهكذا كانت تَسْتلقي الغابة والصحراء على سرير البرق ، في انتظار « الثور الإلهي » الذي لا يأتي إلاّ في الظلام ، وكانت كلّ الأشياء ـ دلالة على التوحّد ـ تبدو في قناع واحد !

ثم يكون دخول الشاعر إلى عالم المدينة القديم حيث الرمز والغابة والصحراء والثمر النّاضج والجذر القديم ، ويكون حوار وهو يُقَدم نفسَهُ لهم ، فهو يرفض أن يكون بدويا أو زنجيا لأنه استحال الى مخلوق حائر بين عدة ثنائيات منها : البداوة والحضارة ، والعروبة والأفريقية .

أنا منكم . تائه عاد يغني بلسان ، ويصلّي بلسان
من بحار نائيات لم تُنِرْ في صمتها الأخضر أحلام المواني
كافرا تهتُ سنينا وسنينا
مستعيراً لي لسانا وعيونا !

ويُؤذن له بالدّخول في عالَمٍ تنضُج فيه الخمرة قبل أن تموج في الكروم ، وقبل أن يُختم في آنية الفخار ، ففي الليل تطفو الصور الأولى . . ثم يكون الصبح ، والقبول لحضور الشاعر ، وتُسفر المدينة عن نفسها ، وتبدأ الأحاديث برنة اللغة القديمة ، ويكون الإبحار في القداسة الحميمة ، ويكون المشهد الأخير في النشيد الخامس .

الشمسُ تسبحُ في نقاء حضورها ، وعلى غصون القلب عائلة الطيور ، ولمةٌ سحرية في الريح ، والأشياء تبحر في قداستها الحميمة وتموج في دعةٍ ، فلا شيءَ نشاز ، كل شيء مقطعٌ ، وإشارة تمتد من وتر الى وتر على قيثارة الأرض العظيمة .

---

(٣٦) الأعمال الكاملة للبياتي
وتذكر هذه القصة الى حد ما بإرم ذات العماد التي صارت أسطورة القرآن ، إذ شداد بن عاد أراد أن يبني مدينة يضاهي بها جنة الله ، وقد عمل على بنائها بالفعل ، وحين أهلكه الله مع قومه اختفت إرم ذات العماد ، وكان عليها أن تطوف ـ وهي مستورة ـ في الأرض ، وقد قدر لها أن لا ترى إلا بعد كل أربعين عاما مرة ، وسعيد من يتاح له رؤيتها .

فالقضية قضية موت ونشور ، وقضية أن الموتى لا يموتون وإنما يعيشون بمعنى أن يتحولوا الى « قُوة روحية » ، وفي ضوء هذا يتم الاتصال بين الإنسان وأسلافه ، فمن لا حفيد له يكون قد مات موتا حقيقيا ، وطبقا للمفاهيم الأفريقية يعتبر الموتى قوة روحية تؤثر في الأحفاد لزيادة قوى الحياة فيهم ، ولا علاقة لهذا بتناسخ الأرواح ـ الذي يقول بدورة الأرواح ـ لأنه في افريقية يمكن للشخص الميت أن يولد في أشخاص مختلفين مثل الأحفاد . . المهم أن المناخ الذي تدور فيه القصيدة مناخ إفريقي ساعد على خلق مدينة الشاعر .[٣٧]

٣ ـ المحور الثالث هو محور « المدينة الحلم » التي تعتبر في الحقيقة رد فعل للواقع الصلب الذي يعيشه الشاعر ، والذي لا ينسجم تماما معه ، ويعتبر جبران خليل جبران خير من يمثل هذا المحور . ولعل وجوده كمغترب مقتلع من وطنه قد ساعده على هذا ، وبخاصة حين نعرف أنه كان يعيش في مدينة جبارة لا تُعير أمثاله التفاتا . ولما كان لا يحسن التعامل مع لغة هذه المدينة الحديدية ، فإنه ـ من واقع ردود الفعل ـ بدأ يكلمها بلغة نبي تقوم أساسا على الرفض ، وعلى لفت النظر الى عالم جديد لا يحسّه الذين من حوله ، مع ملاحظة أن هناك فرقا بين النبوة الإلهية والنبوة الجبرانية ، المهم أنه في أول أمره بدأ يتحسس هذا العالم الذي بدأ يخالطه ، ويضعه في مواجهة المدينة الصلبة ، وكان أن قال :

يا بلادا حجبت منذ الأزل   كيف نرجوك ومن أيّ سبيل
أي قفر دونها أي جبل   سورها العالي ومن منا الدليل
أسراب أنت أم أنت الأمل   في نفوس تتمنى المستحيل . .

ولما كان يحسّ أنه الكامل في عالم كله نقصان على حد تعبيره ، فانه بدأ يفكر في تقديم بديل عن هذا العالم الذي حوله ، ولقد كان هذا البديل ، هو ما يمكن تسميته بالمدينة الغاب . فالذهاب الى الغاب بعد هجر المدينة التي تمتص الناس ، فيه إنعتاق من الثنائية ، وانطلاق إلى اللامحدود ، وفيه معانقة للمطلق ، ومعنى هذا الدعوة الى مرحلة رعوية مصحوبة بصوت الناي ، وفي الوقت نفسه مستشرفة الخلود الذي ليس بعده خلود ، وقد كان من الطبيعي أن يبدأ بنفسه ، وأن يقول :

هل تخذت الغاب مثلي   منزلاً دون القصور

ولما كان يعرف أن لديه شيئا يريد أن يقوله للعالم ، وأن هذا الشيء يختلف عن أي شيء آخر ، فانه يوالي حديثه عن المدينة الحلم :

لم أجد في الغاب فرقا   بين روح وجسد
فالهوا ماءٌ تهادى   والندى ماء ركد
والشذا زهرٌ تمادى   والثرى زهر جمد

(٣٧) العودة الى سنار ـ قصيدة من خمسة أناشيد ـ ط جامعة الخرطوم

ليس في الغابات موت	لا ولا فيها قبور
فاذا نيسان ولّى	لم يمتْ معه السرور
فالذي عاش ربيعا	كالذي عاش الدهور

ويبدو أن فكرة التعامل مع الغاب كانت سابحة في وجدان المهجريين ، ذلك لأن « ندرة حداد » رأى فيه وطنا للحب ، وايليا أبو ماضي دندن حول هذه الفكرة التي تعلي من شأن الطبيعة ، وتجعل منها أنموذجا للكمال الأكمل .. وعلى كل فقد كان هذا الحلم المستحيل ينطبق عليه قوله : طيلة حياتي كنت أحجم عن الأشياء الكبيرة الجبارة .. أما الآن فأنا مع الأشياء الجبارة التي تدمر كما تبني بناء نبيلا . فالغابُ كان بناءه النبيل .[٣٨]

٤ - المحور الرابع هو محور « المدينة الضائعة » وهي التي لا يضيعها الإنسان وإنما يرغم على أن يُضيعها ، وخير من يمثل هذا النوع من المدن « محمود درويش » ، فهو يذكر أن الحياة الأولى من حوله كانت جميلة ورائقة ، وأنه هو الآخر كان صغيرا وجميلا ، ذلك لأن الوردة كانت داره ، والينابيع كانت بحاره ، ولكن كلّ شيء قد تغير حينما صارت الوردة جرحا ، وأضحى الينبوع ظمأ ، وحين تمتد السنوات يحسّ الشاعر أنه لابد من استعادة هذه المدينة الضائعة . ولما كان الضياع قد تحقق ، فانه يكتشف حقيقة جديدة هي أن هذه المدينة تسفر عن ملامحها في فترات معينة هي فترات الكفاح من أجلها ، فالشهداء من أجلها تحسّن وجهها وتجلوه .. وما أحلى وجهها حين تكون هناك معاناة ، وحين يفتح كتاب المراثي ، وقد عبر عن هذا كله في بعض القصائد ، ولكن القصيدة الخامسة التي جلت الفكرة ، وعلقت على مدينة الشاعر الضائعة القناديل ، كانت قصيدة بعنوان « كتابة بالفحم المحترق » جاء فيها :

مدينتنا حوصرت في الظهيرة
مدينتنا اكتشفتْ وجهها في الحصار
لقد كذب اللون .. لا شأن لي يا أسيرة
بشمس تلمع ، أوسمة الفاتحين ، وأحذية الراقصين
ولا شأن لي يا شوارع الا بأرقام موتاك ، فاحترقي كالظهيرة
كأنك طالعة من كتاب المراثي
.. نعرف الآن جميع الأمكنة
نقتفي الآن آثار موتانا
.. عندما ألقوا عليّ القبض كان الشهداء
يقرأون الوطن الضائع في أجسامهم شمسا وماء

(٣٨) الشعر العربي في المهجر . د . احسان عباس ، د . محمد يوسف نجم ٧١ ط ٢ ، دار صادر ، ثورة الأدب المهجري على التعصب . د . عبد اسماعيل الكبيسي . شركة المكتبات الكويتية ، ص١٣٣ وما بعدها .

وهو لا يكتفي بضياع مدينته ، وانما يؤكد على ضياع مدينة خاصة بجندي من أعدائه ، فهذا الجندي تنسحب عيناه من مدينة الواقع المنتصر الى مدينة أخرى تحلم ـ كما يحلم ـ بالزنابق البيضاء ، وبشارع مغرّد ، ومنزل مضاء ، ويوم مشمس ، ذلك لأنه سئم من حمل البندقية ، ومن توالي الانتصارات ، ويكون فراق بين الشاعر والجندي ، وتعليق على هذا اللقاء .

.. ودّعته لأنه يبحث عن زنابق بيضاء
عن طائر يستقبل الصباح فوق غصن زيتون
لأنه لا يفهمُ الأشياء الا كما يحسّها .. يشمها
يفهم قال لي : ان الوطن
أن أحتسي قهوة أمي
أن أعود آمنا في المساء !

والنبرة الجديدة هنا هي الكتابة عن العدو لا باعتباره وحشا ، ولكن باعتباره إنسانا ، وأن المدن الضائعة تُواجه بمدن ضائعة .. وأن كل فقد يفقد[٥٩] .

٥ ـ أما المحور الخامس فهو محور « مدينة الموتى » وهي المدينة التي ضاعت منها الحياة تماما ، والشاعر أحمد مشاري العدواني يقوم بزيارة للموتى مع صاحب وهمي من صنع خياله ، ولعله يستدعي ـ بتأثير من التراث ـ هذا « الثاني » الذي يكون مع الشاعر دائما في الوقوف على الأطلال ، ذلك لأنه سيقف على طلل عصري وهو يتحدث عن مدينة الموتى التي لا يوجد فيها الا الموت والموتى « فلا أثر فيها لحركة ، أما السقف فهو من حجر حتى لا ينفذ منه الضوء أو الهواء ، ثم إن الهواء نفسه قد جمد حتى يلائم البلد ! » ، أما الليل فهو مخيم ، وأما المساكن فهي كهوف ، وسراديب ، وقبور ، وأما السكان فهم أشباح تزاول الكهانة .

وعندها طقوس مظلمة الأسرار
شعارها : دع الحياة انها مزرعة الجريمة
يا صاحبي : إياك أن تراع مما تشهد
فأنت في مدينة الأموات

وهو يدخل مع صاحبه الوهمي في حوار من طرف واحد ، ذلك لأنه يقول : ان أمامهما خيارين ، إما أن يقتلعا الحياة من كيانها ، وإما أن يثورا ويعلنا الحرب على الموتى ، وهو يميل للأخذ بالاختيار الأول ، ذلك لأن الموتى كثرة كاثرة ، وفي كلا الحالين ـ أو الاختيارين ـ سيختطف الأموات زائرين من بني الحياة ! وعلى كل فالشاعر يدين جمود

---

(٥٩) ديوان محمود درويش .

المدينة ، ويحذر منه ، ويجعل خاتمتها سخرية مريرة من هؤلاء الذين ماتوا وأماتوا في المدينة كل شيء . . حتى الموت ![٦٠]

• • •

وهكذا نرى في هذه المحاور عدة أبعاد يجيء في مقدمتها التجريد والإدانة وحمل القارىء على التفكير والحزن معا ، مع التأكيد على أن من يترك مدينته أو يضيعها ـ رغبا أو رهبا ـ لابد أن يتوه !

الإضاءة :

رأيت الاكتفاء بما ذكرت من المدن التي فرضت نفسها بعمق على التاريخ وعلى الشعر ، والا فهناك شعر ـ يتراوح بين الرضا والسخط ـ عن كل مدينة .

ومن الواضح أن الأجانب قد اهتموا بدراسة المدن العربية ـ كمكان وكظواهر أدبية ـ ولعله يجيء في مقدمة الدراسات المبكرة ما كتبه « جوستاف فون جرنباوم » عن ظاهرة مدح النثر للمدينة العربية ، والوصول الى مفهوم يقول : « إن الأساليب النثرية العربية في وصفها للمدن كانت تحتوي في أسوها قوالب وصيغا إغريقية كلاسيكية . . ويبدو أنه لم يكن هناك اقترابٌ واضح من عالم الشعر ، لأنَّ له خصائصه العربية الواضحة والمستمرة في الوقت نفسه . »

ونحن اذا اقتربنا من وجود المدينة في الشعر لا نستطيع أن نتجاهل الصلة الحميمة بين المعمار وبين القصيدة ، لأن الذاكرة ـ كما يقال ـ تتغذّى وتنمو بالأشكال ، ولأن الخيال البصري يتشكل أساسا بالرّسم ، بالإضافة الى وجود أكثر من علاقة بين الإنسان والبيئة ، وبين البيئة ونوعية الحياة التي تقام عليها . ومن المعروف أن التراث العربي يربط ربطا محكما بين الصناعات والفنون على حد ما يذكر مثلا « الآمدي » في الموازنة بين الطائيين ، فهو يرى ـ مع أشياعه ـ أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجودُ وتستحكم إلا بجودة الآلة ، وإصابة الغرض المقصود ، وصحة التأليف ، والانتهاء الى نهاية الصنعة من غير نَقْصٍ ولا زيادة « وهذه الخلال الأربع ليست في الصناعات وحدها بل هي موجودة في جميع الحيوان والنبات . . . » من هنا نرى الربط الواضح بين سائر الصناعات ، وتأثير كل على الآخر ، فكلما كانت العمارة القديمة بسيطة ومكشوفة وواضحة ، كانت القصيدة القديمة بسيطة ومكشوفة وواضحة ، ذلك لأن همّ الانسان القديم كان اعتبار المكان مجرد علامة ـ والكلمة بالتالي مجرد إشارة ـ في العالم الصحراوي المترامي الأطراف ، ولهذا كان من الطبيعي أن يركز على تحديد المكان بالصّورة التي جعلت الباقلاني يسخر منها حين تعرض مثلا لتحديد امرىء القيس في البيت الذي يقول :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

---

(٦٠) أجنحة العاصفة ، أحمد مشاري العدواني ، شركة الربيعان : الكويت ، ١٩٨٠ ، ص١٤٥

.. ثم جاء الاسلام وزاحم بالزمان المكان ، ووجد ما يمكن أن يسمَّى « بالزمكانية » في العمارة والشعر ، بالاضافة الى التعامل بطريقة جديدة مع « الألوان » ، وقد سبق ان ربطتُ بين القصيدة والعمارة في كتابي « أبو تمام وقضية التجديد في الشعر » .[٦١]

ثم تجمدت العمارة وتاهت تماما كما تجمدت القصيدة وتاهت ، فلما جاء العصر الحديث كان هناك تداخل العالم وتقاربه ، وانتشار الواقعية والطبيعية على وجه الخصوص ، ـ وبالمصطلح التراثي كان هناك ما يسميه ابن الأثير بالحال الشاهد بالبصر ـ واندلاع ما يسمى بالتداخل في شكل العمارة ـ وبالتالي في شكل الشعر ـ وكان أن وسع الطريق لتصميم المكان ورسم الصورة ، وكان هناك بالتالي تصميم للموسيقى في المبنى والقصيدة ، بحيث روعي التداخل بين الشكل والمضمون ، وما يسمى بالموسيقى الداخلية والخارجية ، وصلة كل هذا بحساسية العلم ، وهكذا تكون قد وَضَحَتْ عناصرُ جديدة معتمدة على الانسجام والتركيب وتجاوز ما كان يسمى في القصيدة مثلا بالتصريع ، والتَّقسيم والجناس .. الخ . وبعبارة أخرى لقد كانت العمارة تكاد تكون واقفة عند عناصر التقابل والتناظر والتوازن ، وكانت القصيدة تدور فيما يسمى بعمود الشعر الذي حدّده « المرزوقي » ، ولكن الذي حدث هو أن أشياء كثيرة بدأت تتداعى وتختفي لتحل محلها أشياء جديدة لها ملامح جديدة ، فاذا كانت العمارة القديمة مثلا ترعى الداخل على حساب الخارج ـ وتفصل بينهما في الوقت نفسه ـ فتُعطيه الرحابة واللمسة الجمالية كالنافورة والشجرة ، في الوقت الذي كانت تضيِّق فيه الخارج كالشارع سواء أكان التضييق للتظليل أم لإعطاء الداخل حُرمة وقداسة ، ثم يكون داخل الباب الكبير باب صغير كأنه ما يسمى في القصيدة « حسن التخلص » .. إذا كان الأمر هكذا في العمارة القديمة فان الأمر في الشعر لا يختلف عن هذا ، ولكن الأمر قد اختلف في العمارة الحديثة وفي القصيدة الحديثة حين أصبح التعامل أساسا مع محور تنمو منه الاتجاهات والصور ، ويكون محكوما في الوقت نفسه برؤى معاصرة ، وبوجود بدائل ومتغيرات فبدلا من جناس الزينة الصارخ يوجد ما يسمى الجناس الحرفي الذي يجيء في أوائل الكلمات ، والجناس الصوتي الذي يجيء في منتصف الكلمات . وبدلا من أن يكون الطِّباق مجرد حالة افتراق كالليل والنهار ، أصبح يعني جدلا بين عنف الثنائيات .. والقافية لم يصبح من الضروري تثبيتها في مكان واحد ، والبحر لم يصبح مجرد طول محكوم بما هو قبل التجربة ، وإنما أصبح وحدة تتحكم فيها طبيعة التنفس ، ووظيفة الشحنة الداخلية التي تتلبَّس الشاعر بالإضافة الى طبيعة السياق في الجملة والقصيدة .

وعلى كل فقد أحدث تداخل ـ أو اقتحام ـ العمارة الغربية في العمارة العربية ، وبالتالي تداخل ـ أو اقتحام ـ مفاهيم الشعر الغربي في الشعر العربي ، نوعا من التشويش والغموض والتعميم والدمامة . فمثلا نرى نوعا من العمارة لا يتفق وحالة البيئة من حوله ، بالإضافة الى إهدارْ مفاهيم الناس ، ونرى من يقول إن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء[٦٢] ، مع أن هناك تراثا بلاغيا وفيرا حول ما يسمى : الكناية ، والرمز والتلويح ، والإيماء ، والتعريض ..

(٦١) انظر ما جاء في ١٠ ، ١١ الهيئة العامة للكتاب .

(٦٢) ترجع نازك الملائكة ذلك في مقدمة ديوانها شظايا ورماد الى أننا لم نركز على استغلال القوى الكامنة وراء الألفاظ استغلالا تاما إلا حديثا ، وأننا نستنكر معظم المدارس الشعرية التي تعتمد على القوة الايحائية للألفاظ كالرمزية والسريالية .

وما يهمنا من هذا كله أنه نتيجة لهذا ولغيره حدث ما يمكن أن يسمى « بالتّجاور » بين نوعين من أنواع العمارة ، ونوعين من أنواع الشعر ، وهناك قصائد تتعامل مع عمود الشعر ومع شعر التفعيلة في الوقت نفسه ، وهناك في العمارة ـ والشعر ـ ما سبق أن سميناه بالتغيُّر والتّغيير ، وما يمكن أن يسمى بالتجاذب بين مصطلحي الجلال والجمال ، فهناك أشياء جلالية لا شكل لها ، وهناك أشياء جمالية تعتمد على الشكل في العمل الفني الواحد . . وبعبارة أخرى يمكن القول بأن هناك مجاورة ـ وليتها كانت جدلا ومُحاورة ـ بين التجريد وبين التجسيم والتّجسيد .

ومع هذا فلا خلاف على أن هناك تياراً يعمل على إشاعة الخاطر في القصيدة لا في البيت أو التفعيلة ، وفي المبنى لا في الحجرة أو الجناح ، وفي الخروج على المقولة القديمة التي تقول بأن الشعر مستطيع بنفسه ، الى طريقة الاقتباس والحوار من الفنون الأخرى ، ومن هنا نجد في القصيدة الحالية ما يمكن أن يسمى بالمونتاج ، والسيناريو ، واللقطات الخشنة ، واللّقطات الناعمة ، والتعامل مع الأرقام ، والتدوير ، والاستيطان ، والملصقات ، والمقتبسات ، والفراغات ، والرمز ، والأسطورة ، والوثائق . . والمشكلة أن البعض يقصد اليها قصداً كنوع من إحداث الأبهار والدّهشة والصدمة . والذي لا خلاف عليه أن هناك اهتماما في الشعر الحديث بظاهرة المكان من خلال أكثر من منظور جديد ، فالاهتمام بالمكان الآن يختلف عن الاهتمام بالمكان الشعري في القرنين السادس والسابع حيث كان الاهتمام شكليا تطريزيا ، حين اهتم الأندلسيون والمغاربة على وجه الخصوص بما يسمى « التّخميس » بمعنى تقسيم المكان الذي به الشعر الى خواتم ومربعات هندسية ، بالاضافة الى ما يسمى التفصيل والتّشجير ـ يقابل هذا معماريا ما يسمى التّوريق والتّزهير ـ الى حد اعتبار كل ذلك داخلا في أبواب البديع . . أما الاهتمام الآن بظاهرة المكان ، وبما يسمى التّصميم في الشعر فلعل وراءه العمارات التي حولنا ، والتي كما نشأتها ننشئنا ، لقد كان أكثر تأثير للعمارة القديمة على شعر ما رأيناه من أسلوب القصيدة المشروحة والموشح ، أما تأثير العمارة الآن فقد تخطى « الموشح » الى ظاهرة القراءة بالعين ، بدلا من الاستماع بالأذن ، والى تجسيد الصورة وتجسيمها وإعطائها أكثر من بعد ، والى الاقتراب من الواقعية والطبيعية ، والى أن يكون هناك تبادل إيجابي بين الكتلة وهوامش الفراغ ـ في العمارة وكتابة القصيدة ـ بالإضافة الى هوامش الصمت في الموسيقى . كل هذا ساعد على التشكيل في القصيدة الحديثة ، فاللغة أصبحت تشير الى الأصوات والأشكال معا ، وأصبح عالم الحس ليس مقصورا على العين والأذن فقط ، ثم ان كل شيء لابد أن يدخل عالم « الكتلة » و « الوزن » حتى ولو كان مما يشم أو يلمس أو يتذوق . وفي ضوء هذا تكون اللغة كائنات مُتشَيِّئة قبل ان تكون رموزا للمحاكاة أو للتعبير ، وكل هذا سيؤدي الى ما يعرف بالتناسق بين المتعة والجمال (٦٣) ، والى أن يهيمن الجمال على الجلال شيئا فشيئا .

في ضوء هذا يكون للمدينة دور تكويني في الشعر ، ويمكن القول بأنه لكي نعرف من نحن يجب أن نعرف ونعايش ما حولنا من عمارة ، وما في داخلنا من شعر ، وفي الوقت نفسه يجب أن تكون للعمارة خصوصية وللشعر خصوصية . . ولهما نقاط التقاء وتأثير .

(٦٣) يقال احيانا ان المتعة هي في ذاتها جوهر الجمال . فأرجل الجواد جميلة لأنها صالحة للعدو ، والبيت جميل بملاءمته للسكنى ، فالمتعة وراء مبدأ التعظيم في الفن ، فالبيوت والمعابد تطورت كما تطورت الكائنات الأخرى . الاحساس بالجمال . جورج سانتيانا . ترجمة محمد مصطفى بدوي ص١٢٥ ومابعدها .

كما يمكن القولُ - بصفة عامة - بأنّ قصيدةَ المدينة كلما اتجهنا صاعدا وجدناها متشابهة وجُزْلة وشبه مقدّسة ، فهناك إسراف في الكتلة ، والإيقاع ، والتوافق . والتعامل مع الوصف عن طريق التشبيه والشكل المحَسّ ، فإذا اتجهنا نازلا نجد أنها تأخذ في التداخل ، والتوتر ، والتنوع ، ومزاحمة الجمال للجلال ، بالإضافة الى التّحاور ، والتّقطيع الخشن ، والاقتباس من الفنون الأخرى . فإذا كان التناغم والتشابه هو ما يغلب على القصيدة والعمارة في أوائل هذا العصر ، فإنها تبدو بعد ذلك متنافرة ، ومفارقة ، ومشاقة ، ذلك لأن الشاعر إذا كان في المرحلة الأولى متصالحا مع نفسه ، ومع الحياة ، حتى ولو وقع عليه ظلم - كالطهطاوي والبارودي وشوقي - فإنه في المرحلة الأخيرة يبدو منشقا ، ومستلبا ورافضا ، وغاضبا ، ومنْفيا باختياره ، بل مثيراً للغبار وللجدل . ومن الطبيعي أن يؤثر هذا على تشكيل البِنْية - وعلى الرُّؤية - في العمارة والقصيدة ، المهم أنه كما أصبح للعمارة إيقاع خاص وسريع ومُتوتر ، فإنه أصبح للقصيدة إيقاع خاص وسريع ومتوتر ، وإذا كان من الطبيعي أن يكون هناك تماس وتشابه بين القصيدة والعمارة ، فإنه يكون هناك تَفارق وتخالف في تكوين القصيدة ورؤيتها عندنا ، وفي تكوين القصيدة ورؤيتها في الحضارات الأخرى .[٦٤]

●●●

وأخيرا يكون لابد من وقفة عند لغة المدينة والاستشهاد بها ، ولغة البادية والاستشهاد بها ، ذلك لأن هناك ما يشبه الإجماع على فساد لغة المدينة ، وتداخلها ، وتغيرها . ولما كانوا راغبين في التعامل مع لغة نقية تلتقي مع لغة القرآن ، وتتعامل مع ما يُسمى بالشاهد في اللغة ، فإننا نراهم يقفون إلى جانب لغة البادية ، ويرفضون لغة المدينة ، ذلك لأن لغة المدينة قد اعتراها الخلل والفساد ، ومن هنا لا يمكن الأخذ عنها ، ولو كانت المدينة قد حافظت على لغتها محافظة البادية لصحّ الأخذ عنها كما يؤخذ من أهل « الوبر » وفي الوقت نفسه لو أن لغة البادية قد دخلها الخلل والفساد لما صح الأخذ عنها على النحو الذي قرره ابن جني[٦٥] ، وعلى النحو الذي أكده الجاحظ على حد قوله : ولم

(٦٤) إذا كنا قد عرفنا أن الشاعر عندنا في الغالب غاضب وشقي باختياره أو غير اختياره ، فإنا نلاحظ على قصيدته بصفة عامة التوتر والتداخل ، والتجديد وعدم التطرق [illegible] م. ل. روزنتال [illegible]

(٦٥) انظر الشعر والحياة العامة ، م.ل. روزنتال . ترجمة إبراهيم يحيى الشهابي ص٩٢ ومابعدها طبعة دمشق ١٩٦٠. الخصائص ١/ ٤٠٥

أجد في خطب السَّلف الطَّيب والأعراب الأقحاح ألفاظا مَسْخوطة ولا معاني مَدْخولة ولا طبعا رديئا ولا قولا مستكرها ، وأكثر ما تجد ذلك في خطب المولدين ، وفي خطب البلديين المتكلفين ومن أهل الصنعة المتأدبين[٦٦] . . ولكن عمود هذه النظرة قد انكسر في الشعر الحديث .

●●●

وبصفة عامة ، فإذا كانت قد لوحظت الصلة المتبادلة بين العمارة والموسيقى في كل العصور - والموسيقى كما يقال هي الحد الأول للشعر العربي - فإنه يمكن الارتياح الى ما قيل من أن طابع الذّوق العربي العام في العمارة هو طابع النخلة ، فهي بقامتها ، وتاجها الدائر تذكر بالامتداد والقوس في العمارة . . وبالتالي فهي يمدها الواحد ، وأهميتها جذرا أو ثمرا - والعربي يهتم بأول القصيدة ونهايتها - يمكن القول كذلك بأن الطابع العام للذوق الشعري الذي ساد طويلا هو طابع النخلة . . وفي ضوء هذا نزعم أن هناك ما يقرب من التطابق بين العمارة والشعر . !

❊❊❊

(٦٦) البيان والتبيين ١/م ، ٩

شخصيات وآراء

الصهيونية الأممية أو التقاء الفكر البروتستنطي مع الفكر اليهودي
دراسة في علم الإنسان الديني

حنا يوسف حداد

يستهدف هذا البحث جوابا على السؤال إذا ما كان هناك لقاء بين اليهودية والبروتستنطية وكذلك أيضا الجواب على سؤال آخر عن تسمية الحركات المسيحية التي ساندت البروتستنطية بالصهيونية الأممية ، ثم التفكير حول الفرضية التي تطرحها الكتابات العربية حول ما يدعى بالمؤامرة اليهودية المسيحية ضد الإسلام مثلا . ثم وإذا كان هناك لقاء بين اليهودية والبروتستنطية فهل كان جانب واحد هو الباحث عن هذا اللقاء أم الجانبان أم أن البروتستنطية قد تطوّرت من خلال آليات ذاتية بعد أن اعتنقت الفكر اليهودي ووضعته كما هو متمثّل في العهد القديم صلب عقيدتها .

١ - مقدّمة

في ١٤ شباط ١٨٩٦ ، أي بعد شهر واحد من ظهور كتاب تيودور هرتزل « الدولة اليهودية » (هرتزل ، ١٨٩٦) ذهب القس وليم هشلر William Hechler) الذي كان يعمل مبشرا مع السفارة البريطانية في فينا لمقابلة هرتزل . وعندما دخل عليه ، دخل بطريقة غريبة وصفها هرتزل في يومياته (هرتزل ، يوميات ، ج ١ ، ١٩٦٠ : ١٠٥) بالفضولية والتطفل . وكما ينقلها أسعد رزوق باللغة العربية ، فقد قال له القسّ ودون مقدّمات بصوت مشهدّج : «هاأنذا ، أنت الذي كنت أنتظره ، أنت المسيح المنتظر» (رزوق ١٩٦٨ : ٤٩ - ٥٠) . فما الذي دعا هذا القس إلى هذا اللقاء وإلى ما فعله لهرتزل والصهيونية ؟ فدون أن يبادره مؤسس الصهيونية ، اندفع هذا الرجل البروتستنطي بحماس عاطفي ديني ذاتي وقدّم له المساعدات الجمّة مثله مثل الكثيرين من معتنقي الديانة البروتستنطية ؟ فماذا كان في البروتستنطية حتى دفعت معتنقها إلى الوقوف إلى جانب الطموحات اليهودية ؟ وهل كان موقف البروتستنطية من جرّاء تأثير اليهود ؟

كان اللقاء المذكور آنفا يعتمد على رغبة مفردة عند القس هشلر . وعلى الرغم من الرغبة التي أبداها هرتزل في الاستفادة من هذا الشخص وغيره سواء بروتستنط أو غيرهم فقد استغرب كيف أنّ هذا القس يكلّمه بمفاهيم مثل « نحن » و « حدودنا » وغيرها وكأنّه جزء من اليهود واليهودية . وبالإضافة إلى النعوت « فضولي ومتطفّل » فقد تكلّم عنه هرتزل ليس باسمه هشلر (Hechler) ولكن بكلمة أخرى (Heuchler) وتعني منافق ومرائي وخلق له حتى شخصية في روايته « الأرض الجديدة القديمة » (هرتزل ١٩٠٢) .

كان هشلر أحد الشخصيات البروتستنطية التي اهتمت اهتماما بالغا باليهود وعودتهم إلى فلسطين أملا بإتمام النبوّات في العهد القديم وتمهيدا لقدوم المسيح ثانية ليحكم الأرض من القدس بعد أن تكون مملكة الله في أرض الميعاد . وقد أطلق على مجموعة الناس من غير اليهود الذين ساندوا الحركة الصهيونية اسم « الصهيونيين الأمميين أو الشعوبيين » وأطلق على حركتهم اسم « الصهيونية الأممية » . وقد كانت هذه الحركة حركة تعاطفية مدفوعة من خلال المعتقد الديني وليست تحالفا ثنائيا بين اليهودية والبروتستنطية . واعتبر هنا هذه المبادرة البروتستنطية ذات الجانب الواحد رمزا لبحث الفكر البروتستنطي عن لقاء مع اليهودية ولو لأغراض خاصة وليس حبّا باليهود والديانة اليهودية .

والفرضية التي تكمن خلف هذا الرأي هي أن المذاهب المسيحية بما فيها الطوائف الصغرى والكبرى قد تعرّضت إلى تأثيرات كثيرة مارسها الأفراد اليهود الذين قاموا بأدوار كهنوتية ولاهوتية بعد أن تحوّلوا إلى المسيحية . غير أنني لا أعتقد بأن مثل هؤلاء كما يقول عبدالله التّل وأنور الجندي والسحار وغيرهم كانوا يقومون بذلك ضد المسيحية ولصالح اليهودية ويصعب عليّ تصوّر إنسان يعيش طيلة حياته مزيّفا كما تقترح الفرضيات التي تتهم اليهود . وأرى أيضا بأن الفئات المسيحية المختلفة قد وحدت تطوّرها الذاتي دون تدخلات مباشرة من اليهودية فالاتهامات الموجهة لها بأن اليهود قد عملوا على تطوّرها حسب أهوائهم يحتوي أيضا على اتهام بغباء رجال الدين في الغرب ، وهذا ما لا نجرؤ على القول به . وعلى الرغم من أن البروتستنطية قد ركّزت على تعاليم العهد القديم والاعتراف بها إلاّ أن الفكر اليهودي لم يعترف بمحتويات الفكر المسيحي بل عرف من خلال التداخل الحضاري والتجارب الحياتية كيف يستغل هذا الفكر المسيحي من الناحية السياسية لتحقيق الطموحات اليهودية .

لهذه المبادرة البروتستنطية للالتقاء مع اليهودية ثلاثة جوانب :

(أ) الجانب الديني كما يتمثل في اليهودية وفي تطوّر العقيدة البروتستنطية ،

(ب) الجانب الاقتصادي كما يتمثل في تفسير نشوء الرأسمالية ،

(ج) الجانب السياسي كما يتمثل في التعاون بين الصهيونية اليهودية كحركة استعمارية والحركات الاستعمارية الأوروبية . وبما أن الكتابات العربية قد غطّت هذا الجانب فلن أتعرّض له في هذه الورقة إلاّ ما وجب .

٢ - أهمية الموضوع

تعود أهمية هذا الموضوع إلى جانبين : الجانب الأول هو أن الكتب والكتابات العربية لم تتعرّض إلى الصهيونية الأممية إلاّ هامشيا في نطاق ردّة فعل عاطفية تجاه القضية الفلسطينية والمكتبة العربية تنقص إلى هذه الدراسات كما أنّها تنقص إلى دراسات متعمّقة حول

اليهودية والمسيحية كما يفهمها أصحابها . ويبدو أيضا بأنه لا الكتاب المسلمون العرب ولا حتى المسيحيون العرب قد أعاروا انتباها لدراسة كلٍّ من العقيدتين المسيحية واليهودية إلاّ من الناحية السطحية أو من حيث الرؤية الإسلامية للمسيحية واليهودية .

والجانب الثاني هو أن كتابات عربية كثيرة تتكلّم عن مؤامرة مسيحية يهودية ضد الإسلام أو عن مؤامرة يهودية عالمية ضد الأمم والشعوب دون أية شروح مقنعة أو حجج تعتمد على الحس والبرهان حول هذه المؤامرات المزعومة أو السلوك التآمري بين المسيحية واليهودية . وإنّي لأرى أنّ ما نكتبه نحن العرب حول هذا الموضوع يجب أن يكون ذا أساس صلب ومدعوم بالحجج الناتجة عن الدراسة المتعمقة وإلاّ بقي في مجال الجدل السفسطائي . كذلك وجدت مثلا أن الكثير من الكتب العربية تتكلم عن المسيحية وكأنّها مذهب واحد أو اتجاه واحد . والحقيقة هي غير ذلك فليس هناك مسيحية واحدة بقدر ما هناك من مذاهب مسيحية شبه مستقلّة عن غيرها .

٣ - الجانب الديني - العقيدة البروتستنطية

لايمكن أن نتفادى الحقيقة بأن مارتن لوثر قد تأثّر من بين ما تأثّر به بمضمون العهد القديم والعلاقة بين العقيدتين المسيحية واليهودية كما هي في ذلك الكتاب المدعو الكتاب المقدّس بشقيه العهد القديم والعهد الجديد . وما هو واضح عند لوثر أيضا هو تأثره بالمشكلة اليهودية وتحمّسه المبدئي لليهود على الرغم من نواياه في استمالتهم وأمله أن يدخلوا أفواجا في ديانته الجديدة(Gerssen) ١٩٧٨ : ١٥٥ وما بعد) . وتضمنت كتابات لوثر أيضا الهجوم على الكنيسة الكاثوليكية وإدانتها بأنّها استثنت العهد القديم من كتابها السماوي ومن تعاليمها الدينية وإهمال ما احتواه ميثاق العهد القديم (Atkinson) ١٩٦٨ : و Spitz ١٩٨٥) . ولكنّه عاد وصبّ جام غضبه على اليهود في كتاب خاص دعاه « اليهود وأكاذيبهم ثانية » بعد أن حاول التقرّب منهم بجعل المسيح شخصية يهودية في كتابة « يسوع المسيح يهودي منذ الولادة » (Stohr ١٩٦٤ : ٨٠-١٠٧ . أما جون كالفن (١٥٠٩-١٥٦٤) والمؤسس الفعلي للمذهب الذي دعي باسمه (الكلفنية) فلم يتوجّه كما توجه مارتن لوثر لغير ما يتعلق بالميثاق الإلهي والوعود الإلهية ونظرية الاختيار كما جاءت في العهد القديم (Wendel ١٩٦٣ ، و Visser ١٩٦٣) وهذه هي المسائل الثلاث التي تشترك فيها العقيدة البروتستنطية بتفرعاتها مع العقيدة اليهودية . غير أن بعض الاتجاهات في العقائد المسيحية تختلف في تفسير هذه الظواهر عن غيرها كما هو الاختلاف بين اللوثرية والكاثوليكية ، والكلفنية والمعمدانية أو بعض المذاهب اللوثرية وجميعها تجتمع تحت الاسم بروتستنطية ضدا الكاثوليكية .

أ ١ - اليهودية والميثاق (الاختيار والوعود الإلهية)

اليهودية بالنسبة لليهود ليست ديانة بمعنى المسيحية للمسيحيين ، إنما هي كل متكامل من الإله وتعاليمه والشعب المختار الذي أعطيت له هذه التعاليم وكذلك الأرض الموعودة . والعلاقة بين اليهود والإله هي - كما يفهمونها - علاقة شعب خاص بإله خاص في تلك الأرض التي وعدوا بها . الكتاب المعروف لدى اليهود هو ما دار حوله الوحي الذي نزل على موسى وما جاء به أنبياء اسرائيل . أمّا الوحي فهو عند اليهود نوعان : الوحي المكتوب والوحي الشفوي . يتجسد الوحي المكتوب في مجموعة من الأسفار تدعى أسفار العهد القديم أو كما يسمّيه اليهود التوراة . وتتكوّن التوراة من

ثلاثة مجموعات من الأسفار : أسفار موسى الخمسة وكتب الأنبياء ثم الكتب الأدبية .

وتقوم هذه اليهودية على فكرة الاختيار الإلهي أو ميثاق قطعه الإله لابراهيم ونسله من اسحق ويعقوب بأن يعطيه أرض الكنعانيين وأن يكثّر نسله وأن يكون هذا النسل شعبا لهذا الإله وهو الفهم الخاص لايشاركهم به أحد . اليهودية إذن حسب الرأى اليهودى تقوم على ثلاث ركائز : الاله الخاص والشعب المختار والأرض الموعودة . وهذه الركائز الثلاث متلازمة أبدية لاانفصام بينها والتنازل عن أحدها في الفعل أو العقيدة يعني بحدّ ذاته اندثار هذه العقيدة (حداد ١٩٨٤ فصل ١١)

وتتضمّن نظرية الاختيار هذه بأن الاختيار اختيار الله ولاحقّ للإنسان أن يتدخل فيه . فهو الإرادة الإلهية . وإذا ما كان الإله يريد ذلك فالشعب المختار عن بين الشعوب . والعقيدة اليهودية تجرى على المفهوم بأن هذا الاختيار الإلهي أزلي لأن الإرادة الإلهية أزلية . ويتضمن هذا الاختيار كذلك رؤية للذات وللعالم . فإذا ما كانت الإرادة الإلهية هي التي اختارت هذا الشعب فهذا يعني أن لهذا الشعب دورا يجب أن يقوم به في العالم وحكمه والسيطرة على خيراته [1] (Will ١٩٥٤ ، و Lewis ١٩٦٤) .

أما الوحي الشفهي فنجده في الجزء الأول من مجموعة المجلدات المعروفة بالتلمود ويدعى المشناة . يعتقد اليهود أنها وحي شفوى نزل على موسى وعلّمه للكهنة فتوارثها هؤلاء من جيل إلى جيل حتى خاف كهنة وحاخامات اليهود عليها من الضياع فدوّنوها مع شروحات كثيرة دعيت بالجمارا وجميعها تدور حول ما جاء في التوراة من الوعود بالإضافة إلى كثير من القوانين التي تتعلق بالإنسان من المهد إلى اللحد والزراعة والسرقات والعبودية وغيرها . والتلمود نوعان : التلمود البابلي وقد انتهى تدوينه عام ٥٠٠ م بينما انتهى تدوين التلمود الأورشليمي عام ٣٠٠ م (غسان ١٩٧٢ : ١٣) .

إلاّ أن الكتب اليهودية لاتقتصر على هذه التعاليم . ففي كتب الأنبياء والكتب الأدبية نجد فكرة جديدة وهي مسح القائد بالزيت ليكون شاؤل أوّل من مسح قائدا ومن بعده داود . الملك . ومن هنا جاءت كلمة المسيح لتشير إلى القائد الذى سوف يقود الاسرائيليين لامتلاك أرض كنعان أو الأرض الموعودة . أما بعد السبي (٥٨٦ ق م) فقد أصبحت تشير إلى من سوف يقود الاسرائيليين ويعيدهم إلى الأرض التي بنوا فيها هيكلهم ، وكل من ساعدهم في ذلك دعوه مسيحا . وتأصّلت هذه الفكرة في العقيدة اليهودية وأصبحت فكرة توقّعية تشير إلى المخلّص القائد الذى سوف يخلّص الشعب المختار من الأمميين ويعيدهم إلى أرض اسرائيل ويتربع هناك في القدس على العرش ليعيد بناء الهيكل وتعود اسرائيل إلى إلهها وأرضها حسب شريعة التوراة [2].

ونجد شروحات لهذه الأفكار في كلّ من المشناة والجمارا التي تؤكد على فكرة الشعب المختار والمسيح المنتظر في إطار من الأفكار تتعلّق بمستقبل اليهود والعالم والسيطرة

(١) هناك عدة تحليلات في اللغة العربية حول الكتب الخمسة القديمة بالتوراة الموسى واليهودية من أهمها كتاب محمد عزة دروزة ، تاريخ بني اسرائيل من أسفارهم (١٩٦٩) ، صابر عبد الرحمن طعيمه ، التاريخ اليهودي العام (١٩٧٧) ، وأكثر هذه الكتابات تحليلا للنص التوراتي هي كتب أنكار الشقف اسرائيل وعقيدة الأرض الموعودة (١٩٦٧) وجورجي كنعان ، وثيقة الصهيونية في العهد القديم (١٩٧٧) وأمجاد اسرائيل في أرض فلسطين (١٩٧٨) .

(٢) لم أجد من تعرّض لتحليل التلمود في اللغة العربية إلا القلة وبعضها مبنية على كتاب يوليس حنّا سعد (١٩٥٢) .

والسلام . فالسلام في الفكر اليهودي لن يكون إلا مع تطبيق الوعود الالهية .

أ - ٢ - الميثاق في المسيحية

يختلف الميثاق في المسيحية عنه في اليهودية من ناحيتين : الأولى أنّ المسيحية تعيد الميثاق إلى وعد إلهي بأن يخلّص الإنسان من الخطيئة التي ارتكبها أبو الإنسانية آدم وحواء ، والثانية أن هذا الميثاق يشمل جميع البشر وليس خاصًا بمجموعة ما ، أي عالمية الوعد في المسيحية وخصوصيته في اليهودية . إلا أن هناك اختلافات جمّة بين الكاثوليكية والبروتستنطية .

ويجب أن لايغيب عن الذهن بأن الفلسفة المسيحية حول الإنسان تختلف كليًا عن الفلسفة اليهودية . فبينما يكون الإنسان في الفلسفة المسيحية خاطئًا ومولودًا في الخطيئة فإن الفلسفة اليهودية تعرض هذا الخلق من منظور مادي ولا تعتبر الإنسان خاطئًا فهي تفرّق ما بين الإنسان اليهودي والأممي وكل منهما له اعتباراته الخاصة نسبة إلى الإله الخاص ونظرية الاختيار الإلهي .

هذه الفلسفة المسيحية تحتوي على تصوّر للإنسان في جميع جوانبه ، وأنّه لم يولد فقط في الخطيئة ولكن أيضا وهذه الأسباب فهو سيء ، وبحاجة إلى التطهير والخلاص . هذا المنظور المتشائم للإنسان نتيجة للتفسير اللاهوتي لسقوط آدم وحوآء في الخطيئة ومعصيتهما للخالق بأن أكلا من الشجرة التي حرّمها الله عليهم . فما الذي اكتشفاه من جرّاء هذه المعصية ؟ يبدو أن الكتب الدينية المسيحية لم تذكر هذا الاكتشاف نصًا ، فهي تقول أنّها اكتشفا نفسيهما عاريين أمّا الحقيقة فهذا يعني كما ورد في الشروحات اللاهوتية أنهما اكتشفا الغريزة الجنسية التي تقود إلى الحبل والولادة . والخطيئة كامنة في ممارسة هذه الحاجة الأولية ، وما نتج عن الخطيئة فهو ملطّخ بها . يقول سفر التكوين بأن الله طردهما بعدها من الجنة (الفردوس) (سفر التكوين ٢) ولكن الفلسفة المسيحية تضيف بأنّ الله وعدهما بالخلاص وهو ما تنبّأت به كتب الأنبياء في العهد القديم .

تتلخص نظرية الخلاص بأن الله وعد بالخلاص الانسان وأن هذا الخلاص يأتي عن طريق التجسّد أي تجسد الإله نفسه على شكل إنسان ثم خلال الولادة من إنسان ، ثم أن يعذّب ويموت ويقوم من الأموات . وهكذا تجسد في مريم وولد . . . الخ . وقد وجدت المسيحية رمزا لعملية الموت والدفن والقيامة في الطقس المدعو معمودية حيث ينزل الإنسان تحت الماء رمزا للموت والدفن ثمّ ينتشل من الماء رمزا للقيامة من الموت ويتخلص الوقت من الخطيئة (Huby ١٩٤٧ : ١٠٠٢ - ١٠٢٣ ، وأحمد شلبي ، ١٩٧٨ ج ١ : ١٧٧ - ١٨٠) .

غير أنّ الفكر المسيحي في المذهبين الكاثوليكي والبروتستنطي قد فسّر هذا الخلاص بمفاهيم متفاوتة واحد يعني التعميم (التفسير الكاثوليكي) وآخر يعني التخصيص والتعميم (التفسير البروتستنطي) علما بأن بعض الطوائف البروتستنطية لم تعر انتباهًا إلى تفسير الميثاق كما جاء في العهد القديم وتبعت التفسير الكاثوليكي . السؤال الذي أدّى إلى هذا البحث في المسيحية هو : ماذا تفعل بالوعد المتضمن في نصوص التوراة لاسرائيل ؟ وكيف تعلّل توجه المسيح في دعوته إلى جميع الأمم على الرغم من قوله « جئت لخراف بني اسرائيل » و « ما جئت لأنقض الناموس بل لأكمله » (متى ٤ : ١٧ و ١٨) .

أ - ٢ أ - التفسير الكاثوليكي

ذهب علماء اللاهوت الكاثوليك إلى أن مجيء « المسيح قد نقض الوعد لاسرائيل وأن الأنجيل يتكلّم عن

اسرائيل روحية تتمثل في الجماعة التي تؤمن بالمسيح وتعيش حسب تعاليم العهد الجديد والكنسية . وإذا كان العهد القديم في شيء من الأهمية فإن هذه الأهمية تكمن في الوصايا والبشارات والحافز الذى أدّى بهم إلى هذا المذهب هي مجموعة الشرائع والقوانين التي تتعلّق ببعض الأمور الحياتية كما جاءت في انجيل متّى ، إلا صحاح الرابع والخامس والتي تتناقض مع شرائع التوراة. إذن حتى ولو جاء عهد المسيح ليكمل إلاّ أنّه جاء أيضا لانهاء ذلك الوعد الذى أعطي للإسرائيليين وابتداء عهد جديد تغمر فيه رحمة الله جميع الأمم ويصبح المؤمنون بالمسيح هم أبناء اسرائيل الجدد Aulen) 1929 : 160 : 173) . أمّا بعد المسيح فلا وعد ولا اختيار الأمَن آمن بالخلاص وأن هذا الخلاص لجميع الناس دون استثناء وعلى اليهود أن يؤمنوا بالمسيح مثلهم مثل غيرهم إذا ما أرادوا الخلاص .

أ - ٢ ب - التفسير البروتستنطي

يحدّثنا المؤرخ دى لامار De Lamar (١٩٨١) أن ما كان يشغل فكر لوثر هو مفهوم (Iustitia Dei) العدالة الإلهية كما وجدها في اللاهوت الكاثوليكي ، كانت الأسئلة التي طرحها تدور حول علاقة الإنسان مع الله : هل يتطلّب الله المستحيل من الإنسان أو حياة مليئة بالأعمال الصالحة ؟ وإذا كان يتطلّب المستحيل فكيف نصفه بأنه رحوم وعادل ؟ وإذا لم يك الأمر كذلك فكيف نحصل على الخلاص ؟ (De Lamar ١٩٨١ ص ١٤٥) .

بعد أن أكمل لوثر دراسة اللاهوت وجد أن العدالة الإلهية غيرما تعلّمه الكنيسة الكاثوليكية ، فهي ليست مبنية على العقاب بل على رحمة لا يحصل عليها الإنسان من خلال الأعمال الصالحة أو تدخّل الكنيسة وإنّما هي منحة من الله من خلال تضحية المسيح (لامار ، ص ٤٥ - ٤٦) . هذا المبدأ التبريري بواسطة النعمة من خلال الإيمان والرجوع إلى سلطة الكتاب أصبحت فيما بعد ما يدعى ب « العقيدة البروتستنطية الإصلاحية » . والمصلح الذى أعطى مفهوم المنحة الإلهية الحرّة للإنسان من خلال الخلاص بناء على معطيات الكتاب ومحتواه الخاص كان جون كالفين ففي تعاليم الإيمان التي كتبها عام ١٥٣٧ م يشرح ذلك :

« تضرب كلمة الله جذرا وتنمو وتنتج فقط في الناس الذين قرّر الله أن يكونوا أولاده ووارثي مملكته السماوية من خلال الاختيار الأبدى . أمّا لغير هؤلاء والهالكين بقوة الإرادة الإلهية قبل أن يخلق العالم فإنّ التبشير الواضح لهم لايمكن إلاّ أن يكون أريج موت في موت » (نقلا عن نفس المرجع ص ١٢٢) .

فكلمة الله لا تنمو إلاّ فيمن اختاره الله ليكون من أحبائه حتى قبل ولادته وقد تجسّد هذا في الاختيار الإلهي المفضل في العهد القديم . وأنّ هؤلاء المختارين بإرادة الله يبقون كذلك . والسؤال حول لماذا اختار الله هؤلاء وترك أولئك لايتعدى كونه سؤالا وإجابة معا : « لأنه رضي كذلك أو لأن ذلك يرضيه ، والإنسان يبتغي مرضاة الله » ، ويكون كالفن بذلك قد نهج نهجا خاصا غير ما ذهب اليه لوثر ، إلاّ أن اللوثريين قد اعتنقوا فيما بعد هذا المنهج أيضا (Atkinson ١٩٦٩ : ٩٣ - ٩٥) . والغريب في الأمر هو أن الاختيار الالهي بالنسبة لمن يؤمنون بالمسيح غير مؤكد ، ذلك كما يذهب هذا المعتقد بأن الله يعرف مختاريه الذين اصطفاهم في النص . أمّا جمهور المؤمنين بالكنيسة فهم دون شك من عداد كنيسة الله ولكن لايوجد ما يؤكد لهم أنهم مختارون (دى لامار ١٩٨١ : ١٢٥) .

في كتابه « كلفن واليهود » يقول لنا فسّر (Visser ١٩٦٣) أن كلفن لم يعرف يهوديا قط لأن اليهود كانوا قد رحلوا عن فينّا في ذلك الوقت. وقد فهم كلفن المفهوم اسرائيل بمعنى جميع شعب الإله من يهود متدينين وغير متدينين وجميعهم من استمرارية الاختيار الإلهي التوراتي. ويذهب كلفن إلى أنه يجب أن يكون هناك شعب ينطبق عليه الاختيار التوراتي على الرغم من التناقض بين محتوى الوعد الأول بالاختيار ومحتوى الوعد الثاني بالخلاص. وهكذا أكّدت البروتستنطية من لوثرية وكلفينية على فكرة ديمومة ما يدعى باسرائيل الشعب المختار والمميّز.

ما علينا أن ننظر إليه هو ما تتمتع به العهد القديم من مركزية في المذاهب البروتستنطية والتي أكّدت على تعلّق اليهود بالوعود الإلهية. وقد جاءت هذه المركزية بمثابة اعتراف بالعقيدة اليهودية وبخاصة بعد أن وضع كلفن المعيار للإيمان المسيحي في الانطلاق من العهد القديم ليؤمنوا بما جاء في العهد الجديد. لذلك نقضت البروتستنطية الفكرة الكاثوليكية بأن الله قد قطع عهدا مع مجيء المسيح أو أنه اعتبر مجيء المسيح نقضا لما قطعه مع اسرائيل. ما كان يهمّ كلفن هو وحدة العهدين وأنّ لاتناقض بين ما جاء في العهد القديم وما جاء في العهد الجديد (Wolf ١٩٥٨ : ٧٦). وبينما كان شعب الميراث وحده معروفا فإن هذه المملكة غير مرئية ولا نعرف عنها شيئا بينما تتشكّل الكنيسة المرئية التي تتكوّن من جماعة المؤمنين على الأرض والذين يشتركون معا في العبادة وتقديم الذبيحة الإلهية. ووظيفة الكنيسة الأرضية هي مساعدة العالم الساقط في الخطيئة والمنحط ليعود إلى الإيمان (Houten et al ١٩٨١ : ١٣٣ - ١٣٦).

فالوعد هو الوعد ذاته والميثاق لم يتغير ولكن كيف يفسّر ذلك ؟ وكما في أرميا الذي يتكلّم عن العهد الجديد، فقد فسّر كلفن كلمة « جديد » بمعنى التجديد بمجده القديم. وكما أنّ العهد الجديد لايحتوي على نقض لما كان قديما، فمحتوى الوعد واحد إنّما أخذ أبعادا جديدة. وأكّد كلفن على أنّ مفهوم النقض الملصق بالعهد الجديد يفرغ العهد القديم من معناه. ولكن كيف يفسّر ذلك ؟

ذهب كلفن إلى أن الوعد لم يقم بحد ذاته بل ارتبط بمفهوم الوفاء به أي أن الله لم يعط الوعد لبني اسرائيل دون أن يتعهّد أن يوفي به. والمسيح في نظر كلفن هو الوفاء بالعهد أو الوعد الإلهي دون نقض لما كان قبله، وهذا على حدّ قول كلفن ما قال به المسيح نفسه أنه ما جاء لينقض بل ليكمل وأن السماء والأرض تزولان وأنّ كلامه لن يزول حتى يتم الكل. فنعمة الله على اسرائيل في رأي كلفن لا يمكن إهمالها كعمل عظيم كان في الماضي ومرّ عليه الزمن بل هو متضمّن في حياة الكنيسة. وتطبيقا لذلك فقد جعل كلفن المزامير تراتيم للكنيسة ومن هنا كانت العلاقات الروحية بين الكنيسة البروتستنطية والكنيس اليهودي وبناء على ما جاء في اليهودية فقد منعت البروتستنطية جميع الايقونات من الكنيسة وحرّمت جميع ما يمت إلى تجسيد الإله في صور على غرار ما جاء في الوصية الأولى من الوصايا العشر. كما أنّ البروتستنطية قد قاست التجربة اليهودية في المجتمعات الغربية على غرار ما قاسته اليهودية ومن هنا جاء التعاطف مع اليهود من الناحية الإنسانية حتّى في الوقت الذي لم تك فيه علاقات ملموسة بين الأفراد اليهود والبروتستنط (Wolf ١٩٥٨ : ٦٢-٧٠).

وقد شدّ أزر العلماء اللاهوتيين البروتستنط في هذه الآراء وجود عبارات كثيرة تدل على هذه الآراء مثل الذي جاء في رسالة بولس الرسول إلى أهل رومية : والأحباء من أجل الآباء » (رومية ١١ : ٢٨) وغيرها

حيث فسّروا كلمة الأحباء بأنهم اليهود الذين أحبهم الله من أجل الآباء الأول ابراهيم واسحق ويعقوب . أمّا بعد أن قرّرت الكنيسة البروتستنطية ترجمة الكتاب المقدّس ترجمة قياسية فقد اتصل القساوسة بالربّانيين وأصبحت بينهم علاقات متينة ولعب الحاخامات اليهود دورا فعّالا في الترجمة . ولذلك نرى أنّه حيث انتشرت البروتستنطية أخذت العلاقات بين أتباعها وبين اليهود تتوطّد حتى وصل الأمر بأمير الأراضي المنخفضة (Hugo de Groot) أن يفضّل العلاقات بين البروتستنط واليهود على العلاقات بين البروتستنط والكاثوليك ويبرّر ذلك بأن اليهود لا قيادة لهم ليخافها البروتستنط كما عليهم أن يخافوا من الكاثوليك التابعين لسلطة البابا في روما . (Visser ١٩٦٣ : ٣٣) . ومن هنا كان التقارب بين اليهود والبروتستنط من الناحيتين الدينية والإنسانية (De Lamar ١٩٨١) .

ولكن المسيح وعد بأن يأتي ثانية كما جاء في قانون الإيمان : « وأيضا سيأتي بمجد عظيم ليدين الأحياء والأموات » . فمتى إذن هذا المجيء ؟ هنا وحول هذا السؤال ظهرت عدّة نظريات كان أهمّها أن المسيح سوف يأتي حيث أن في الماضي وسوف يملك على شعبه أي اسرائيل . ولم تقتصر هذه النظرية على الكلفينية فقط بل أخذت مكانها في المذاهب المسيحية المختلفة . وتطابقت هذه النظرية الروحية المسيحية مع النظريات المادية اليهودية بأن المسيح سوف يأتي ليجمع خراف اسرائيل في الأرض التي وعدهم الله بها .

من هذه النظريات وبناء عليها نشأت وانطلقت حركات عديدة وضعت اليهود واليهودية في مكانة التقديس ومن هذه الحركات مثلا حركة شهود يهوة الذين يتكلمون عن آيات العهد القديم وعلامات الوقت . وهناك أيضا العشرات من المذاهب البروتستنطية مثل السبتيين واللوثريين والأنجيليين وغيرهم ممن قدّموا المساعدات القيّمة للصهيونية دوما حتى التفكير بأنهم يعملون ضد البلاد العربية وشعوبها . وهناك مثل السبتيين وشهود يهوه الذين غيّروا حتّى يوم الراحة من يوم الأحد إلى يوم السبت .

وظهرت خلال القرن الثامن عشر والتاسع عشر الحركة الالفية (Millenarism) والتي كما يقول أسعد رزّوق (١٩٦٨) كانت تنتظر علامات الوقت وعودة اليهود إلى فلسطين وكان أوّل هذه الحركات في بريطانيا ومن أتباعها القسّ هشلر وأصدقاؤه والذين بشّروا بهذه العلامات في بيوت الملوك والأمراء . فبينما ظهرت بعض الحركات اللوثرية والكلفينية وغيرها واهتمّت بإعادة اليهود إلى فلسطين وأقامت كثيرا من المؤسسات الدراسية مثل (Palestine Exploration Fund) والتي كانت تهدف أيضا إلى المسيحية ظهرت أيضا حركات وعقائد لا تهتم بموضوع نصرنة اليهود بقدر ما اهتمت بعودة اليهود إلى الأرض الميعاد لأنها تؤمن بأن المسيح لن يأتي ويحكم حتى يكون ذلك ويحكم مدّة ألف سنة . فقد كتب هشلر عام ١٨٨٤ كرّاسة « إرجاع اليهود إلى فلسطين حسبما ورد في كتب الأنبياء (The Restoration Of Jews To Palestine According To The Prophets) » وهكذا قامت حركات مسيحية أوروبية تحمّست للصهيونية أكثر ممّا تحمّست لها بعض الجماعات الأوروبية ودعيت هذه الجماعات باسم « الصهيونية الأمية » . وقد جاءت كلمة أميّة من التقسيم الحاصل في التلمود بين اليهود وغير اليهود المدعوين جوييم « أمي » ومن هنا كلمة أميّة .

ب ـ التقاء الفكر المادّي

يطالعنا عالم الأجتماع الالماني ماكس فيبر (Max Weber ١٩٠٤ ـ ٥) بأنّ الروح الرأسمالية قد بنيت

على الأخلاق البروتستنطية . فهذه البروتستطية التي تريد أن تقود الانسان إلى الخلاص علّمته بأن أهم ما يكون في حياة الانسان اذا أراد أن يبتغي مرضاة الله هو التقشف والعمل ، وأن على الانسان الذي يقوم بعمل ما ان يراه كدعوة من الله وان يلتزم بهذه الدعوة . وإذا ما أراد الإنسان الخلاص من الهلاك الأبدي فعليه أن يدير ظهره إلى شهوات هذا العالم ويقوم بعمله جيّدا . (We-ber ١٩٣٠) .

والحقيقة هي أنّ الكلمة الألمانية المستعملة لكلمة مهنة تدلّ على الدعوة (Beruf) وهي تعني دعوة ومهنة في نفس الوقت ، بينما توجد في اللغات الأوروبية الأخرى كلمات مختلفة تدلّ على هذين المفهومين المختلفين والذين جمعتهما الكلمة الألمانية . وكذلك اللغة الهولندية فإنّها تعرف نفس المفهوم (Beroep) ليدلّ على هذين المدلولين لأن اللغة الهولندية مشتقة من الأصل الجرماني .

غير أنّ الالتزام بالدعوة والعمل والابتعاد عن التمتع بالحياة أي التقشّف يقود إلى الكثير من الوفر ورأس المال . فماذا يفعل الإنسان بالوفر ؟ وكان الجواب البروتستنطي هو أنّ المال يجب أن يستثمر والاستثمار يعود بالفائدة التي تضاف إلى رأس المال وهكذا تحصل عملية تراكمية من رأس المال والفائدة بناء على قاعدة الفائدة المركبة (نفس المرجع ، ص٣) .

كيفية تكوين رأس المال بحدّ ذاتها ليست غريبة . الغريب هو السؤال : من أين جاءت العقيدة البروتستنطية بهذه النظرية المادية لتوافق على أخذ الربح والفائدة ومن ثم تراكم رأس المال ؟ قبل أن يأتي ماكس فيبر بهذه الأفكار سبقه شخصيتان تكلما عن رأس المال هما كارل ماركس وآدم سمث (ماركس ١٩٢٦ وسمث ١٩٥٠) . ما يهمنا هو ما قاله ماركس عن رأس المال هذا . فقد قسم رأس المال الأوروبي إلى نوعين : الرأس المال الربوي والرأس المال التجاري وعلينا أن نقرأ ـ الرأسمال المسيحي ـ (ماركس ١٩٢٦ : ٩١) لأن الرأسمال التجاري كان في أيدي المسيحيين قبل أن يحصل اليهود على المواطنية الكاملة في بداية القرن التاسع عشر . وكان كارل ماركس يعني بالرأس المال الربوي ، رأس المال الذي يتكون عن طريق المرابة أي إقراض المال مقابل الربا . أمّا الرأس المال التجاري فكان يتكون من تراكم الأموال المجموعة مقابل الإنتاج الزراعي أو الصناعي (Becker ١٩٦٤ : ٢١ ـ ٣٣) . وغالبا ما كان المسيحيون يرفضون الربا كونه حراما (Dempsy ١٩٤٣ : ٢٣ ـ ٢٦) . اذن كيف وصل البروتستنط إلى فكرة الفائدة (الربا) ليضاف إلى رأس المال وتكوين عملية تراكم رأس المال ؟ والحقيقة هي أن البروتستنطية في القرن السادس عشر كانت تمنع الفائدة والربا وبقيت كذلك حتى ظهرت حركات بروتستنطية تجارية أكثر تحرّرا وأخذت تتنافس مع الرأسمال الربوي فسمحت بالفائدة والربا (Herberg ١٩٦٣ ـ ١٣٩ ـ ١٤٣) . لأن هذا الرأس المال الربوي هو الذي كان قد أدّى إلى القضاء على الأرستو قراطية المرتبطة بالأرض والإنتاج الإ قطاعي من جرّاء الفوائد التي كان يتقاضاها الدائنون على أموالهم (حداد ، ١٩٨٤ : فصل ١١) .

على الرغم من عدم تعرض ماكس فيبر لمشكلة الربا في العهد القديم إلاّ أن مسألة الربا في الفكر المسيحي البروتستنطي الغربي مستمدّة من العهد القديم الذي أصبحت محتوياته أساسا للنظرية الكلية التي أصبحت البروتستنطية تفسرها بالظواهر الاجتماعية . والحقيقة هي أن اعادة مركزية العهد القديم في الفكر المسيحي

قرن بين مبدأين : الأول ماثل كما في العهد القديم وينقص جميع ما يشير إلى ماهو غير دنيوي ، فاليهودية لاتعرف مفهوم العذاب والعقاب ولا مفهوم الجنة والنار وتركز على العقاب والثواب في هذا العالم (Epstein ١٩٥٤ : ١٠٣-١٠٩) . إذا رضي عنك الإله سوف ترى ذلك في حياتك وكذلك إذا لم يرض عنك سواء في الغنى أو الفقر التوفيق والفشل والوسيلة للوصول إلى هذا ـ النجاح أو الغنى والحياة الجيدة هي المادة . هذه العقيدة مستمدّة من نظرية الاختيار وهذه النظرية أبعادها فيما يخص المحرمات والمحلّلات . ففي عقيدة الاختيار تكمن نظرية المساواة أي مساواة الأفراد الذين اختارهم الله من خلال الاختيار ولذلك أيضا منع هؤلاء الأفراد من محاولة التفريق بين بعضهم من خلال الاختلافات . وللوصول إلى ذلك جاءت التشريعات التوراتية التي منعت اليهودي مثلا من أخذ الربا من القريب وتحليله من الغريب . بهذا وضعت نوعا من التنافس بين المختارين للحصول على الثروة من غير اليهود غير أن التلمود سمح بأخذ الربا حتى من الأقرباء . والربا هو الفلسفة التي تسمح بتراكم رأس المال والوصول إلى الثروة (Jacobs ١٩٦٤ : ٦٧-٧١) .

فقبل أن تأتي البروتستطية كانت جميع الدول الأوروبية تتكون من مجتمعات يحكمها القانون الكنسي الكاثوليكي الذي يمنع الربا . وكانت هذه المجتمعات تتكون من ثلاث طبقات : طبقة النبلاء والأشراف وهم ملاك الأراضي ، وطبقة العمال وكانت هناك طبقة الحكام ورجال الكنيسة (Davis ، ١٩٧٠) . كانت هذه المجتمعات مغلقة ولم تدخلها أية أقليات غريبة عدا اليهود والزط أو النور أو الغجر . . .

أمّا الزط فكان هؤلاء جماعات متنقلة لاتريد الاستيطان في مكان ما . والجماعات الوحيدة التي كانت تريد الاستيطان هي الجماعات اليهودية التي بقيت شوكة في حلق البابوات ورجال الكنيسة في عدم اعتناقهم للمسيحية . وحيث حل هؤلاء لايحلّون إلاّ في المدن وحول المراكز المأهولة بالسكان . كان القانون الكنسي يستثني هؤلاء اليهود من جميع الوظائف الحكومية وجميع أنواع الملكية ، ولذلك كنت تراهم أكثر ما يكونون في الوظائف الحرّة والتجارة وجمع الضرائب لملاك الأراضي . أي أنهم عملوا في تلك الوظائف التي تقود إلى الثروة وكنت ترى أن جماعة منهم قد وصلت الى درجة عالية من الغنى . ساعد هذا الوضع اليهود على التدخل في العلاقات الاجتماعية عن طريق تقديم المساعدات للنبلاء والأشراف الذين كانوا يتجهون إليهم عندما يكونون بحاجة إلى المادة (Katz ١٩٦١ : ١٣٨-١٤٣) .

عندما ظهرت البروتستطية وبخاصة في المائة سنة الأولى من القرن السادس عشر والسابع عشر خلقت الفئة الحرّة طاردتها السلطات الكاثوليكية وكان على أفرادها أن يحتضنوا مبدأ اقتصاديا يؤمّن لهم سبل البقاء ، على الرغم من أنهم كانوا يختلفون عن اليهود في الملكية . فمن خلال عقيدة الدعوة والتكريس في العمل كان هناك الوفر . فماذا نعمل به ؟ وكانت أقرب طريقة لذلك هي عملية الاستثمار والفائدة (الربا) . فعلى عكس الأقلية اليهودية التي لم تكن قادرة على استثمار أموالها بسبب استثنائها من الملكية وعدم التأكد من دوام بقائها في البلاد (فقد كانوا عرضة إلى الطرد والتهجير في أي وقت) كانت الجماعات البروتستطية قادرة على الاستثمار وجمع رأس المال . وحيث وجدت البروتستطية (النمسا أولا ثم سكوتلاندا ، الأراضي المنخفضة وشمال ألمانيا) أينعت الرأسمالية بناء على نفس العقيدة المستمدة من العهد القديم والذي أصبح

العامل المشترك بين البروتستنطية واليهودية (Max Weber ، نفس المرجع فصل ٣) .

ويبدو أن ماكس فيبر قد عاب على وليم سومبارت (Somabart ١٩١٣) التركيز على دور اليهود في تكوين الرأسمالية ، إلا أن ذلك كما يبدو مردود عليه ، فالفرق بين فكرة رأس المال اليهودي وفكرة رأس المال البروتستنطي هو ظهور فكرة « الصناعية » والاستثمار الصناعي . فقد بقي رأس المال اليهودي في أوروبا رأس مال ربوي على شكل مؤسسات بنكية إلى أن أخذ اليهود حقوقهم المتساوية مع باقي السكان في دول وبلدان أوروبة الغربية وسمح لهم بالمواطنة والملكية . حينها بدأ استقرارهم وأخذوا يستثمرون رؤوس أموالهم ، وبخاصة في الدول الصناعية المتطورة منذ القرن التاسع عشر[٣] .

غير أن الصهيونية عرفت كيف تستغل مركزية العهد القديم الدينية في البروتستنطية وتستعمله في إقناع الرأي العام الأوربي للتعاطف مع أهدافها من ناحية سياسية وكان الرأسمال اليهودي هو الأداة الضاغطة .

ملحوظات استنتاجية

- المسيحية واليهودية مفهومان تطوّرا في أوروبة كل في اتجاه معين خلال التاريخ الطويل منذ غزو المسيحية للقارة الأوربية . فقد بدأت اليهودية قوة ضاغطة ومحرّضة على اضطهاد المسيحية الأولى ، لتصبح بعد اعتناق أوروبة الدين المسيحي ، ديانة مجموعات مضطهدة لم يتسن لها الاستقرار تحت الحكم الكنسي .

- على الرغم من ظهور البروتستنطية بشقيها اللوثري والكلفيني ودون شك تحت تأثير اليهودية وتعاليم العهد القديم ، إلاّ أن الثورة البروتستنطية كانت ثورة ضد حكم البابا المتسلط ، والقهر الكنسي متمثلا في حكم رجال الكنيسة .

- حتى ولو أبدت البروتستنطية تسامحها تجاه اليهود في المرحله الأولى من ظهورها ونموّها إلاّ أن البروتستنطية المبكرة (القرن السادس والسابع عشر) لم تك أكثر تسامحا مع اليهود من الكنيسة الكاثوليكية الأم .

- وضع العهد القديم وتعاليمه مساويا لتعاليم العهد الجديد في البروتستنطية لا يعني أن هذه الطوائف المسيحية قد تهوّدت وأصبحت يهودية . فهي قد تطوّرت وطوّرت تعاليمها بناء على فلسفات جديدة كانت نتيجة للفكرين الروحي كما جاء في العهد الجديد والمادي كما جاء في العهد القديم .

- محاولة الالتقاء بين الفكرين المسيحي واليهودي محاولة من جانب واحد وهو الجانب البروتستنطي أملا في تمسيح الجماعات اليهودية . ولم يذكر لنا التاريخ بأن الحاخامات اليهود قاموا بمحاولة الاعتراف بالمسيحية .

- لا يخامر الباحث أدنى شك بأن الرأسمالية العالمية هي أيضا نتاج لتطوّر ونمو كان من الرأسمال اليهودي والبروتستنطي خاصة والمسيحي عامّة ، لكن يبقى على الباحث العربي أن يضع دور الرأسمال النفطي وتعاونه وتكاتفه مع الرأسمال العالمي موضع بحث .

(٣) لم يحصل اليهود على المواطنة إلاّ في بداية القرن التاسع عشر بعد ظهور الدساتير الأوروبية التي منحت الجميع حقوقا متساوية .

ـ كذلك فالباحث على قناعة من أن صراع اسرائيل من أجل البقاء والسيطرة يقودها إلى التعاضد والتعامل حتى مع الشيطان وحبك المؤامرات ضد الأمة العربية والإسلام ، فالحضارة العربية الإسلامية وديمومتها تحوي في طياتها الخلية الأولية التي سوف تقود إلى انهيار نتاج جهود اليهود خلال ألفي عام

ـ على الجامعات العربية خاصة والإسلامية عامّة أن تعمل على تأسيس مراكز دراسات للمسيحية واليهودية على غرار مافعله الغرب واسرائيل من تأسيس مراكز دراسات للحضارة العربية والإسلامية بجوانبها المتعدّدة وأن تكرّس هذه المراكز باحثين أكفاء لدراسة المسيحية واليهودية من الداخل وكل على حده بدلا من الاكتفاء بالدراسات السطحية . فالمسيحية مفهوم واسع ولا يمكن أن يفهم بمثل هذه المفاهيم الشمولية وكذلك هي اليهودية .

القول بمؤامرات مباشرة تحيكها المسيحية واليهودية ضد الاسلام والعروبة قول تكهني لأنه لايقدم لنا سوى مؤشرات عامة وغير مدعومة بالابحاث الدقيقة وقد تقود مثل هذه التعميمات الى السقوط في التطرف والعقائدية المتخلفه . ويبدو للباحث أن تأسيس مراكز للدراسات الجدلية خطوة مهمة في تتبع الاحداث على غرار المراكز التي أنشئت في الغرب .

***

المراجع العربية

د. حداد ، مهنا يوسف — الرؤية العربية لليهودية : دراسة في تكوين الصورة اليهودية كما وردت في الكتب العربية ١٩٤٨ - ١٩٧٨ ، هولندا ، أوترخت ، جامعة أوترخت الحكومية ١٩٨٤ (رسالة دكتوراه) باللغة الإنجليزية غير منشورة . النسخة العربية وزارة الثقافة والإعلام ببغداد (تحت النشر) .

عنان ، ظفر الإسلام — التلمود تاريخه وتعاليمه ، بيروت : دار النفائس ، ١٩٧٢ .

دروزة ، محمد عزت — الجذور القديمة لأحداث ومأساة بني اسرائيل ، بيروت : المكتب الإسلامي ، ١٩٧١ .

رزوق ، أسعد — تاريخ بني اسرائيل من أسفارهم ٩ ج ، بيروت : المكتبة العصرية ، ١٩٦٩ . اسرائيل الكبرى ، بيروت : مركز الأبحاث ، ١٩٦٨ . التلمود والصهيونية ، بيروت ، مركز الأبحاث ، ١٩٧٠ .

السحار ، عبدالحميد جودة — وعد الله واسرائيل ، القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٧١ .

السقاف ، أبكار — اسرائيل وعقيدة الأرض الموعودة ، القاهرة عالم الكتب ، ١٩٦٧ .

أحمد شلبي — مقارنة الأديان ج ١ اليهودية ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ط ٥ ، ١٩٧٨ ، ط ١ ١٩٦٦ .

طعيمه ، صابر عبدالرحمن — الصهيونية في التاريخ ، القاهرة : مكتبة القاهرة الحديثة ، ١٩٦٧ .

طعيمه ، صابر عبدالرحمن — اليهود بين الدين والتاريخ ، القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٧٢ .

طعيمه ، صابر عبدالرحمن — تاريخ اليهود العام ، بيروت : دار الجيل ، ١٩٧٨ .

طعيمه ، صابر عبدالرحمن — التراث الإسرائيلي في العهد القديم وموقف القرآن الكريم منه ، بيروت : دار الجيل ١٩٧٩ .

ظاظا ، د . حسن — الفكر الديني الإسرائيلي : أطواره ومذاهبه ، القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٧١ .

كنعان ، جورجي — وثيقة الصهيونية في العهد القديم ، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٧ ، أمجاد إسرائيل في أرض فلسطين ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٧٨ .

المراجع الأجنبية :

1 — Atkinson, James., **Martin Luther And The Birth Of Protestantism.** Baltimore, 1968.

2 — Becker, Garry S., **Human Capital : A Theoretical and Empirical Analysis.** New York : National Bureau of Economic Research, 1964.

3 — Becker, S.G., & Mark Blaug. **Economic Theory In Retrospect.** Homewood, III., Erwin, 1968.

4 — Dempsy, Bernard, W. **Interest And Usury.** Washington : American Council of Public Affairs, 1943.

5 — Cohen, Israel, **A Jewish Pilgrimage : Autobiography.** London : Macmillan, 1956.

6 — Epstein, Isodore. **The Faith of Judaism : An Interpretation for Our Time.** London : Soncino, 1954.

7 — Gerssen, S. **Modern Zionisme En Christelijke Theologie)Modern Zionism and Christian Theology (The Netherlands, Kampen : J.H. Kok, 1978.**

8 — Haddad, M.Y.S. **Arab Perspectives of Judaism : A Study of Image-Formation in the Writings of Muslim Arab Authors 1948-1978.** The Netherlands, Utrecht : State University Of Utrecht, 1984 (a Ph.D. Thesis).

9 — Herberg, Will. **Protestant, Catholic. And Jew : An Essay in American Religious Socioloy.** Garden City, New York : Doubleday, 1963.

10 — Herzl, Theodor. The Complete Diaries. New York : Herzl's Press, 1960.

11 — Houten, A.v. and Mau Kopuit **Wij Stan Achter Israel (We Support Israel).** The Netherlands, Amstelveen : Amphora Books 1981.

12 — Huby, Joseph (ed.). **Christus : Manuels D'Histoire Des Religions**) Christus : (Manuals of the History of Religions). Paris : Beauchesne, 1947.

13 — Jacobs, Louis, **Principles Of Jewish Faith : An Analytical Study.** London : Valentine, 1964.

14 — Lamar, Jansen de., **Reformation Europe : Age of Reform and Revolution.** Lexington, Massachussetts D.C. : Heath & Co, 1981.

15 — Marx, Karl, **The Capital : A Critique of Political Economy.** Chicago : Kerr, 1926 (First published in German in 1855).

16 — Marx, Karl. 'On The Jewish Problem'. in : Karl Marx, **Early Writings.** London : Watts, 1963, pp. 1 — 40.

17 — Moore, Barrington, Jr. **Social Origins Of Dictatorship** : Lord and Peasant **in the Making of** Modern **World.** Penguin University Books, 1966.

18 — Nikel, Johannes et al., 'La Religion Chreyienne', in : Joseph Huby, **Christus.** Paris : Beauchesne, 1947, pp. 1820—1232.

19 — Smith, Adam., **An Inquiry Into The Nature Of Causes Of The Wealth Of Nations.** London : Methuen, 1950. (First published in 1776).

20 — Sombart, W., **Der Bourgeois.** Translated into English under the Title : **The quintes** sence of Capitalism : A Study of the History and **Psychology of the modern Business Man.** New York : Dutton, 1915.

21 — Spitz, Lewis W. **The Protestant Reformation.** New York : Harper & Row, 1985.

22 — Stohr, Martin., 'Luther Und Die Juden' in : **Der Ongekondigde Bund.** (Luther and the Jews. in : Unproclaimed Union) Hrsg. Von Dietrich Goldsmith und Hans Joachim Kraus, 1964, pp. 80 — 107.

23 — Uthman, J. von., **Doppelganger : Du Bleicht Gezelle.** (translated into Dutch as Joden en Duitsers (Jews and Germans). Stuttgart : Seewald Verlag, 1976.

24 — Visser, A.J., **Calvijn En De Joden (Calvin and the Jews).** The Netherlands; 's Gravenehage: Kok, 1963.

25 — Walker, Williston **John Calvin : The Organizer of Reformed Protestantism.** New York : Free Press, 1969.

26 — Weber, Max., **Protestant Ethis and the Spirit of Capitalism.** Translated into English by T. Parsons. London : Allen & Unwin, 1930.

27 — Wendel, F. **Calvin : The Origins and Development of his Religious Thought.** New York : Free Press 1963. (Translated from French by Phillip Mairet).

28 — Wolf, Hans, H., **Die Einheit Des Bundes.** Berlin : 1958.

كتابة المحو

محمد بنيس

١ - الحداثة الشعرية حداثات ، منذ اللحظة التي استقبل فيها محمود سامي البارودي العالم بتسمية لا تشبه سابقاتها . وهانحن اليوم ، عبر السراديب الباردة أو المتهيجة ، في هذه المنطقة أو تلك ، في المناق السيدة المعممة ، تشهد لحظة شعرية يستعيد فيها شعراء عرب حالة التسمية مجددا ، لبناء مسكن حر رمزي ، له الاختلاف قبل الآتي ، أو له الانفصال قبل وضع ختم امتياز سمي من قبل تجاوزا .

٢ - لاأستطيع اختزال ماكتبته ، شعريا ، في هذه السيادة أو تلك . هذا يعود بدءاً لما اخترق جسدي من ممارسات هددت تماسكا برانيا به يصف انعدام الخيال حالة كتابية . انها ممارسات الشعر المعاصر التي أمضاها بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي وأدونيس وخليل حاوي وصلاح عبدالصبور . ولكن ممارسات أخرى ، قادمة من مجاهيل منسية في القديم العربي (مشرقا ومغربا) أومن تجارب كتابية معزولة خارج العالم العربي لم تتوقف عن حفر أثرها على جسد موشوم بزمنيته فيما هو معبأ بسلالات دم في نصوص لانهائية مازال متكلمة من خلل إيقاعاتها .

٣ - صحبة هؤلاء وأولئك أخذت يدي قلما وورقة ، ذات يوم لالم تذكره ، لتكتب . قد تنسى التاريخ الزمني لميلاد هذا الفعل الذي تسميه كتابة ، مع ذلك لاتنسى شيئا أي لتتحرك اليد ، واليد ، واليد ، حتى تصبح الكتابة فعل يد ثالثة لاأحد يفك أسرارها المادية ، وهي تغلق بابا لتفتح أخرى لاتشبهها . العنف هو ذلك الشيء الخارجي الآتي . أعطيه وضعية الآتي لأن حتمية أو علية مجرد وهم به نبتهج عتوة لنبرر عجزا عن معرفة مايحرك اليد الثالثة التي تنبثق من بين اليدين الاعتياديتين .

٤ - هكذا أنزع عن ممارستي النصية وهم الاستمرارية ، وأحرمها من حجة القطيعة . للكتابة انتقال أعيه زوغان الابدال . وماكتبته منذ ماقبل الكلام الى ورقة البهاء ينتسب لممارسة قد يكون لها ماتنهيأ به لاحتمال السكن فيه كتجربة . وهذا الاحتمال فك ارتباط مع موقع قضائي أو كرسي امتياز ، فما يستحوذ علي (أو هكذا أتوهم) هو ممارسة كتابة بدون سلطة تتنكر لكل سلطة ، بل وتهدمها . في البدء أو الآن كنت مشدودا نحو تفكيك كل أصولية أو حقيقة . وتأمل المسار يتبدى أو يختفي ، لاسراً شيطانياً ولا نفحة علوية ، هناك فقط جسد مسكون بالكتابة .

٥ - لكل ممارسة تاريخها ، فيا هي مؤرخة للذات الكاتبة وزمنيتها ، كان ذلك من أساسيات التأمل الشعري الذي رافق حماقاتي وذهولي ، وربما رافق أيضا حمقي واختياري عزلة من لايلهث نحو سيادة أو سلطة . معنى ذلك أن ميلادي وشريطي ، بمجموع حالاتها ، في المغرب كان لهما هما الأخران أثرهما على جسدي . في أواسط الستينات كنت أحس بأن الشعر المكتوب بالعربية في المغرب (وهو ماأسميه اليوم بالمحيط الشعري) ليس هو الشعر المكتوب بالعربية في المشرق (وهو ماأسمي بعضه بالمركز الشعري) . مامعنى أن تكتب الشعر بالعربية في المغرب ؟ ولماذا يكون هذا الشعر موشوما بنزيف القادمين والذاهبين ؟ وكيف تغادر أرضية لاتطيق جسدك ، ولا جسدك ينضبط لها ؟ ربما كانت هذه الأسئلة اشتغلت في غفلة مني في ماكتبته وقرأته ، نشرته ومزقته ، صاحبته وقاطعته ، التحمت به وصارعته ، انقذفت به فيه وفككته ، لاشيء يأخذ مكانه المطمئن غير الاحتمال ، وما عداه مجرد وهم .

٦ - كان فعل الكتابة صراعا ، لأنه كان بحثا عن مسكن حر ، كما كان إقامة على حدود الخطر . في الصراخ والصمت ، في العنف والأنين ، في التشظي والمؤالفة ، صاحب الجسد مسار الكتابة ، ولأن اجتياز المسار يتطلب السفر ، فقد اشتغل أيضا بمرابط الكتابة (أليست هي مرابط الخيل في ليل صحراء الشاعر الجاهلي ؟) والرابط ، هنا ، هي اللقاء الحر ، وضع القدم على عتبة كتابات يستحيل الدخول الى مسكنها من غير تحية . ويكون السياب أو أدونيس فيها بعد . تحية على العتبة . خلع الحذاء . فتح أزرار القميص . ذهاب الى الجلب . وتكون القراءة جذبا وانجذابا ، مثلما تكون الكتابة جذبا وانجذابا بالتوازي والتقاطع تأتي مساكن شعرية من أوربا ، من قديم المشرق العربي ومغربه ، من أغان وأهازيج تسمي المكان الذي يضبط الجسد ، من أقاصي الصين واليابان ، من تراب أمريكا اللاتينية وأدغال استراليا وافريقيا . كل هذه كانت تستحوذ على الكتابة وتشتغل فيها . وخارج الكتابة التهديد والوعيد ، والمحاكمة والمقصلة ، المقبرة والصمت ، تلك مشاهد مسترسلة . أتتمة متغيرة لأبوة قاسية .

٧ - لبداية السفر مكان معلوم يحدد النهاية . وبمجرد ماتحس بأن الخطوات تورطت في السفر ، والإيقاعات تملكت الجسد ، تضيع النهاية ويمحي المستقيم . تنتهي الكتابة لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي . بقليل من الماء ينتعش الجسد . انه ماء الكتابة . تضج الأعضاء بأصوات القادمين والذاهبين ، وللإيقاع الفردي خصيصته المستترة ، يتسرب لسواد الورقة وبياضها ، في المتن والهامش ، في تعدد الخطابات دخيلة الخطاب الواحد . تكتب مع هذه الكتابة وضد غيرها . ذلك فعل الكتابة

ذاته . ومرابط السفر تتلبس بمصاحبة السؤال ، وتختبر الكتابة كثافتها في الوقت الذى يصبح فيه التيه نهاية .

٨ ـ اذا كانت حداثة الشعر العربي (ولغير العربي موقعه كذلك) تهتدى بمفاهيم التقدم والنبوة والحقيقة والخيال ، فإن الكتابة تمحو وهم الأصل . ممارسة تتجسد من خلل ذات كاتبة شخصية . إنها كتابة يتيمة . في الألياف تنبسط أو تتوتر ، تتقاسى أو تتفتت ، والتيه آخر الهذيان . هناك تنعدم الخطاطات التى تسبق فعل الكتابة ، وتتعرض لتدمير هو وحده يحول التجربة استحقاقا ، حيث الجسد يضم مكونه ، ويحتفى بمنسيه . قد يكون ذلك خطا مغربيا (يسميه الخطاب السائد بأنه لاقومى) أو رنين نسق من الدوال المعرفية والمعيشية التى تنادى على بعضها . دال يلغ دالا . ويتفسخ النص أثناء انبنائه . تنهدم الوحدة النصية ولا يمهد النص سوى شقوقه . تكتب الكتابة لتمحو صورة صرح أو وهم مجد . يتيمة تتقدم في سفرها نحو مالا تعرفه ، منقادة بهذا الذى يمنح الجسد بهاءه المنحفر بتؤادة في هذا النص القصي من النص ، هذا القليل الذى عادة مايبحث عنه القارئ بأجهزته المعدودة فلا يجده ، ينفلت من بين تقعيدات النظريات الكاملة ليترك القراءة مثقوبة باستمرار . لاتكتب الكتابة عن شيء بل تكتب مع شيء ليست صورته بل أثره . في انفلات الحدود بين الداخل والخارج ، بين الأدب والفكر ، بين الشعر والنثر ، بين السواد والبياض ، تبحث الكتابة عن مقامها . انها شفيع التجربة التى تنتهى لتبدأ ، نازعة عنها كل نبوية أو غائية . حلزونية تكون ويتيمة تبقى . ويأتى السادة النقاد (القضاة) بـأقنعتهم المتبدلة ليجهروا بـالتصنيف . الحسن والرديء ، المتقدم والمتخلف ، الشرقي والمغربي ، القديم والحديث . لاشيء غير الاسترسال في السفر .

مرة تنصت لصوت من بعيد الشعر الانساني أو من مسافر آخر ، تحس بحشرجاته دون رؤية وجهه . يد ترتفع لتخبر باختيار المسار ومهالك العثور على زمردة وحيدة . لم تكن تلك نهايتك بل هي متعة سفرك الحر ، وبين مجازة ومجازة تقام التأبين التى يستحقها اختيار جسدك . يأتى القضاة ، كالعادة ، حاملين كتاب مايكتب من قواعد النهش البليدة ، باسم القبيلة ، أو باسم معيار ، أو باسم ما ليس أنت إجمالا . تنعقد الدائرة والدم ينزف منذ شعراء الجاهلية الى الآن .

٩ ـ لاأضع هذه الممارسة النصية ، وخاصة في مرحلتها الأخيرة ، ضمن الحداثة أو قل انها حداثة مطلقة ، ليست متعالية ولا متجاوزة . هي كتابة تتسمى بالمحو ، محو كل ما يمكن أن تؤول به إلى نهاية معلومة عند الكتابة أو القراءة . تنصت للغياب الذى يدهم الجسد ، ولا أثر هيرودم يتيم يفتقد الأصل ويهتدى بـالانشقاق . من خلل ذلك تكون ممجدة للفراغ ، للحلزون ، لانفتاح الدائرة ، وتكون هناك هذيانا يتكتب بالايقاع الشخصي . هيئة الفراغ تفزع الباحثين عن المعنى ، عن أصل الصورة ، عن التئام المتفسخ ، لأنهم بحاجة للقصيدة الممتلئة بالكلام الذى يريد للنص أن يكون ممتلئا ، لأجل ذلك يعدمون الذات الشخصية لصالح الجماعة ، وبالمعنى يطمئنون لمآل به يسعدون في أخراهم أو دنياهم (لافرق !) . هنيئا لكم أيها الباحثون عن هذا المعنى الذى تمحوه الكتابة وهى تواجه الموت بحبيبتها ، تقف على الرسم (الطلل) لتعقد صداقة الفراغ والنقصان . ولكن كيف لكتابة أن تستمر في اختيار حريتها والزمن المستبد يفرض الجهد بالحضور والمعنى والامتلاء ؟ أيستطيع الجسد الانتعاش بماء الكتابة وهو يجتاز هجيج ما تتواصل لأجله المآدب (أليس الأدب من اشتقاقاتها ؟) المفضية الى إلغاء مالا

يخضع للقاعدة والعد والقياس ؟ لكل جوابه ، وللجسد أن يرافق آثار الذين لم يموتوا بعد . بحيثيته ينتسب لكتابة لها تسميتها الشخصية التي بها وحدها تتحقق أثرا في زمن يخشى تسميته المبللة بماء كتابة لاتسميها هي الأخرى غير حريتها . كذلك هو اختبار كتابة المحو ، فهل من منصت حر لهذا الفراغ الذي لاينتهي ؟

تجربتي الشعرية ومفاهيم الحداثة

سامي مهدي

أقول ابتداء : إن تجربتي الشعرية سبقت مفهوماتها ، فأنا لم ألجأ إلى « تطبيق » أي مفهوم سابق عليها ، ولم أخضعها لأية منظومة نظرية جاهزة .

هذا يعني أن ما سأقوله هنا ليس إلا « وصفاً نظرياً » لتجربة شخصية تحكمها حيوية العملية الشعرية ، وتطورها التجربة ، وتغنيها المفهومات .

وفي ضوء ذلك أقول : إن الشعر عندي مزيج من « الرؤية » و« الرؤيا » و« الذاكرة » و« الحلم » . وكتابة القصيدة دفقات متواصلة من « الوعي » و« اللاوعي » ، وأعتقد أن هذا هو واقع كل كتابة شعرية جادة تستحق هذه التسمية .

ليس معنى ذلك أنني أتبنى « موقفاً وسطاً » بين اتجاهين : أحدهما يعنى بالوحي أو الإلهام ، أو الجنون ، أو الكتابة الآلية ، وثانيهما يعنى بالوعي ويكتب القصيدة بناء على فكرة سابقة جاهزة فيصنعها صنعاً ، هذا ينحدر من أصول رومانسية وهذا يرجع إلى أصول كلاسيكية ، بل معناه التمسك بحقيقة الكتابة الشعرية التي هي مزيج من هذا وذاك .

ذلك أن القصيدة تنبثق ، عندي ، انبثاق الينبوع ، تتجمع مياهها في الباطن العميق قطرة فقطرة ، وتتفاعل عناصرها ردحاً من الزمن لا أتحكم فيه ، قبل أن تتفجر في لحظة مناسبة . وهذا يعني أنني لا أقسر نفسي على الكتابة . وحتى حين أكتب بناء على فكرة سابقة ، كما يحدث أحياناً ، فإنني أدع هذه الفكرة حتى تتفاعل داخلياً ، وتنبثق على النحو الذي وصفت ، في قصيدة .

على أن اللحظة المناسبة التي أعني ليست اللحظة السوريالية ، بل هي لحظة أخرى تمرق ، عادة ، في وقت من الصفاء الذهني والارتياح الجسدي ، وقت مفعم بالشفافية والنشوة ، تنطلق فيه الدفعة الأولى ، فتتبعها أخرى وأخرى ، ثم يحاول الوعي أن يقيم مصدات تمنع المياه المتدفقة من الاندياح في شعاب تضيعها .

أنا أفعل ذلك، لأنني أحرص على أن يكون لقصيدتي شكل واضح وبناء محكم. صحيح أنني لا أتدخل، ضرورة، في اختيار الشكل، وأترك القصيدة لتتشكل كما تريد، ولكن ما إن تفعل ذلك، وتقطع شوطا فيه، حتى يبدأ الوعي بمراقبتها، وضبط سياقها، وإحكام منطقها الداخلي.

ولي، إلى لغة الشعر، نظرة قد تكون خاصة بي، وقد يشاركني فيها غيري. فأنا أرى أن اللغة ليست كيانا مستقلا عن القصيدة، بل هي عنصر من عناصرها الأساسية ومعنى ذلك أن «شعرية» القصيدة لا تكمن في لغتها، بل في تكوينها الكامل.

وأرجو ألا أخطىء حين أشير هنا إلى شيء أسميه «كيمياء القصيدة»، وأعني تفاعل عناصرها، ومنها اللغة، تفاعلا وظيفيا أشبه بتفاعل العناصر في مركب من المركبات الكيماوية، والمعطى النهائي الناجم عن هذا التفاعل هو الذي يحدد شعرية القصيدة، ويعين الوظيفة التي أدتها اللغة، شعريتها أو لا شعريتها.

لذلك لا أميل إلى تقسيم اللغة تقسيما قبليا إلى لغتين: شعرية ولا شعرية ولا أقبل بتجزئة لغة القصيدة إلى مفردات وجمل ومقاطع في معزل عن «كلية القصيدة» إذ ليس ثمة لغة شعرية خارج القصيدة وقبل اكتمالها وتحولها إلى كيان محدد مستقل. وهكذا لا تكون اللغة ومفرداتها وجملها غايات في حد ذاتها ولا يضطر الشاعر إلى اصطناع الزخرفة والتزيين، أو البحث عن نقاء لغوي مفتعل أو الانسياق وراء لغة انفعالية محض، بل يمارس حرية الخلق ممارسة كاملة، وينتهك المعايير الأدبية الجامدة. وهكذا تنتقي كل قصيدة (أعني لا وعي القصيدة) لغتها الخاصة، وتنظم العلاقات بين مفرداتها، سواء أكانت هذه اللغة نثرية، وفق المعايير الخارجية، أم شعرية.

ترى ما موقع هذا كله من مفهومات الحداثة؟

أعتقد أنها تقع منها في الصميم. فالحداثة، عندي، ليست مفهومات جاهزة أستقيها من هنا وهناك، بل هي حداثة روح، وحداثة نظر، وحداثة تجربة. إنها أفق مفتوح لا تحده مفهومات قطعية ثابتة، ولا أفكار أحادية الجانب ولا صرعات مؤقتة عابرة. إنها تجربة حية تعاش، محورها سؤال داخلي مقلق يضع الشاعر أمام ذلك الأفق، وما على الشاعر إلا أن يختار دليله.

أما دليلي فخمسة مبادىء توصلت إليها بالاطلاع والتجربة والدرس والمقارنة:

أولها: أن للشعر أفقا فسيحا لا تحده حدود المذاهب الفنية والنظريات الجمالية والمناهج النقدية.

ثانيها: أن لشعر كل لغة، بل لشعر كل أمة، خصائص معينة. فخصائص الشعر الإنكليزي ليست كخصائص الشعر الفرنسي، وهذه ليست كخصائص الشعر الألماني. بعض الخصائص يعود إلى اللغة وقوانينها الخاصة، وبعضها الآخر يعود إلى خصائص الأمة وتاريخها وتراثها الروحي والمادي. ولذلك اختلف الشعر الأمريكي عن الشعر الانكليزي على الرغم من كونهما يكتبان بلغة واحدة.

ثالثها: أن الثورات الشعرية يجب أن تبدأ بسؤال داخلي، لأن الثورات، حتى الشعرية منها، تتكون في أرضها وبيئتها، فهي لا تصدر ولا تستورد.

رابعها: أن العلاقة بالشعر العالمي وتنظيراته ومفهوماته الجمالية ومناهجه النقدية يجب أن تكون علاقة حوار وجدل، لا علاقة تقليد واستنساخ.

خامسها: أن القطع بصواب نظرية ما وخطأ غيرها، ليس سوى مراهقة فكرية قادت كثيرين إلى السقوط في فخ التقليد، وحولت «حداثتهم» إلى «نمطية» جديدة.

من الشرق والغرب

البرهان الرياضي على المعرفة بوجود الله عند جان موران

عزمي إسلام
أستاذ الفلسفة بجامعة الكويت

تمهيد :

ـ تكاد تكون البراهين التي ذكرها موران وطورها في دراساته على وجود الله ، من المحاولات المبكرة لاستخدام المنهج الرياضي في مجال الفلسفة بعامة ، وفي الميتافيزيقا بخاصة ، وعلى المعرفة بوجود الله على وجه الخصوص .

ـ وقد اعتمدنا في بحثنا الحالي على ما ورد من هذه البراهين ، وعنها ، في الدراسة التي نشرها جوزيف إيفانسكي لبراهين موران ، في باريس عام ١٩٣٦ ، بعنوان « موران والبراهين الرياضية على وجود الله »[1] ، حيث لا تكاد توجد طبعات حديثة لا لهذه الدراسة الأخيرة ، ولا لمؤلفات موران نفسه ، الأمر الذي جعلنا نكتفي بالاعتماد على النصوص اللاتينية التي أوردها ايفانسكي مع ترجمتها الفرنسية وذلك في دراسته سالفة الذكر .

ـ ويمكن لنا أن نلاحظ في هذا الصدد أن براهين موران هنا أقرب ما تكون إلى صحة معرفتنا بوجود الله ، منها على وجود الله . فوجود الله عند موران ليس مطروحاً للبرهان ، بل إن موضع البرهان عنده هو صحة المعرفة بوجود الله . بعبارة أخرى ، فالبرهان عنده برهان على المعرفة وليس على الوجود . ومن ثم فالاتجاه الغالب على برهان موران هو اتجاه معرفي وليس وجودياً . ومما يشهد بصحة ذلك :

١ ـ أن أغلب ما يتعلق بالوجود والموجود ، كان من اللامعرفات وليس المعرفات في منهجه الرياضي ، كما هو الحال في كلمة « شيء » في التعريف رقم ١ ، وكلمة « الديمومة » (أو الاستمرار الزمني) duree في التعريف رقم ٨ وغير ذلك .

---

(١) Joseph Ivanicki, Morin et les Demonstrations Mathematiques de L'existence de Dieu. Paris, Vrin, 1936.

٢ - أنه جعل من « المعرفة الحقة بالله » De vera Cognitione Dei عنواناً لدراسته (عام ١٦٥٥) التي يستكمل فيها دراسة سابقة له عن نفس الموضوع بعنوان « إن الله موجود » Quod Deus Sit عام ١٦٣٥ .

وسوف نشير بعد ذلك بالتفصيل الى الدراستين .

- ولتوضيح براهين موران ، لا بد من الإشارة ابتداء الى أن المنهج الرياضي يقوم على خطوتين أو مرحلتين : مرحلة وضع المقدمات ومرحلة استخلاص النتائج (أو المبرهنات) منها . أما المقدمات فتتكون من التعريفات definitions والمسلمات الافتراضية assumptions ، سواء أكانت بديهيات axioms أم مصادرات postulates .

ويلاحظ في هذا الصدد بالنسبة لمنهج موران الرياضي[٢] :

- أنه لا يكاد يفرق بين البديهية والمصادرة ، ويستخدم كلمة بديهية فقط .

- وأن البديهيات ، التي يبدأ منها موران ، قضايا يقينية ، فهي عنده ليست مجرد مسلمات تفترض صدقها لكي نستنتج منها ما يترتب عليها من نتائج أو مبرهنات ، بقدر ما هي بديهيات بالمعنى التقليدي ، أي قضايا واضحة بذاتها ، ومن ثم تكون ضرورية الصدق ويقينية .

- ولقد قمنا في هذه الدراسة بترتيب برهان موران على نحو يوضح منهجه ، فذكرنا جملة التعريفات أولاً ثم جملة البديهيات بعد ذلك ، وأخيراً النتائج أو المبرهنات . وحاولنا أن تكون عملية الاستدلال على المبرهنات من مقدماتها واضحة قدر المستطاع .

●●●

البرهان الرياضي على المعرفة بوجود الله

عند « جسان موران »

تقديم للبرهان :

وردت براهين موران[٣] الرياضية المتعلقة بوجود الله في دراستين له ، نشرت إحداهما عام ١٦٣٥ في كتاب بعنوان « إن الله موجود » Quod Deus Sit أما الأخرى فقد نشرت بعنوان « المعرفة الحقة بالله » De vera Cognitione Dei عام ١٦٥٥ ، ثم أعيد نشرها ضمن مؤلفه الموسوم بعنوان « علم التنجيم الجاليقي » Astrologie Gallicene - والتي تمثل الكتاب الأول منه والذي طبع في لاهاي عام ١٦٦١ .

ولقد طور موران برهانه في دراسته الثانية ، فبعد أن كان مكوناً من عشرة تعريفات وست عشرة بديهية وثلاثين مبرهنة (١٠ تعريفات + ١٦ بديهية + ٣٠ مبرهنة) في دراسته الأولى ، أضاف اليها موران - بعد أكثر من عشرين عاماً - ثلاثة تعريفات ، وست بديهيات وعشر مبرهنات (٣ تعريفات + ٦ بديهيات + ١٠ مبرهنات) فأصبح برهانه في دراسته الثانية مكوناً من ثلاثة عشر تعريفاً وست عشرة بديهية وأربعين مبرهنة (١٣ تعريفا + ١٦ بديهية + ٤٠ مبرهنة) ، الأمر الذي أدى الى اختلاف أرقام مكونات كل من البرهانين . وبما

(٢) سوف نذكر عدة ملحوظات أساسية تتعلق بمنهج موران ككل ، في الجزء الأخير من هذا البحث بعد عرض البراهين المختلفة التي أوردها .

(٣) ولد جان بابتست موران Jean Baptiste Morin عام ١٥٨٣ في فيلفرانش Villefranche، ودرس الفلسفة ثم الطب في جامعة أفينيون Avignon التي حصل منها على الدكتوراه عام ١٦١٣ . ثم انتقل الى باريس الى حيث جوها العلمي والفلسفي ، فالتقى بالفلكي دافيسون Davisson، ثم تعرف بعد ذلك الى ديكارت وجسندي Gassendi وبرنييه Bernier ، وتوفي عام ١٦٥٦ .

أن الدراسة الثانية هي الأكثر شمولاً واستيعاباً ، فسنذكر أرقام مكونات البرهان فيها (أرقام التعريفات والبديهيات والبرهنات) ، وسنضع بعد هذا الرقم - بين قوسين - الرقم الذي يناظره ، إن كان له ما يناظره في الدراسة الأولى .

وفيما يلي المنهج الذي اتبعه موران في برهانه الرياضي :

I ـ المقدمات

تتكون المقدمات عنده من مجموعتين من القضايا : مجموعة التعريفات (١٣ تعريفاً) ، ومجموعة البديهيات (٢٢ بديهية) .

أولاً : التعريفات :

يمكننا ملاحظة أنها تدور حول عدة موضوعات أساسية : فعلى سبيل المثال نجد أن التعريفات ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ١٢ تتعلق بالوجود وبالكائن في ذاته ، وبالأحوال المختلفة له ، سواء بالفعل أو بالقوة . والتعريفات ٧ ، ٨ ، ١٠ تتعلق بالكائن اللا متناهي ، من حيث تعاليه وأبديته وحكمته . أما التعريفات ٦ ، ١١ ، ١٣ ، فتتعلق بالكائن المتناهي . وفيما يلي قائمة بالتعريفات الواردة في البرهان :

التعريف رقم ١ (= ١) :

الوجود هو ما يجعل الشيء ما هو عليه ، أو ما يمكن أن يكون عليه(٤) .

التعريف رقم ٢ (= ٢) :

الكائن هو ما يكون له وجود ، سواء بالفعل أو بالإمكان(٥) .

التعريف رقم ٣ :

الكائن الفعلي ، هو ما يكون موجوداً وجوداً فعلياً(٦) .

التعريف رقم ٤ :

الكائن بالقوة هو ما يمكن أن يوجد بالفعل(٧) .

التعريف رقم ٥ (= ٣) :

العدم هو ما لا وجود له(٨) .

التعريف رقم ٦ (= ٤) :

الكائن المتناهي هو ما يتحدد وجوده بحدود معينة(٩) .

التعريف رقم ٧ (= ٥) :

الكائن اللامتناهي هو ما يتجاوز في وجوده كل الحدود ، أو هو الذي لا يكون محدداً بأي حد(١٠) .

---

(٤) L'existence est ce par quoi une chose est ou peut etre.
(٥) L'etre est ce qui a L'existence, soit actuelle, soit potentielle.
(٦) L'etre actuel est ce qui existe actuellement.
(٧) L'etre potential est ce qui peut exister actuellement.
(٨) Le neant est ce qui n'a aucune existence.
(٩) L'etre fini est ce qui est borne dans son existence par quelques Limites.
(١٠) L'etre infini est ce qui surpasse en existence toutes les limites, ou ce qui n'est enferme, dans aucune limite.

التعريف رقم ٨ (= ٦) :

الأزلية هي ديمومة غير متناهية ، أو هي كل ما يتجاوز كل الحدود الخاصة بالديمومة أو الاستمرار الزمني(١١) .

التعريف رقم ٩ (= ٧) :

الخلق هو إحداث لكائن من العدم ، أو هو انتقال لكائن من كونه لا شيء الى وجود فعلي(١٢) .

التعريف رقم ١٠ (= ٨) :

الحكمة هي السبب في أن الأشياء ينبغي أن تكون مرتبطة أو محكومة بغاية معينة(١٣) .

التعريف رقم ١١ (= ٩) :

العدد كثرة تتكون من وحدات(١٤) .

التعريف رقم ١٢ (= ١١) :

الفعل المحض هو الكمال الذي يستبعد من الكائن القدرة بالنسبة لشيء ما(١٥) .

التعريف رقم ١٣ :

الطبيعة هي كل كائن متناه(١٦) .

ثانياً : البديهيات :

ـ ويمكن أن نلاحظ فيها أن البديهيات من رقم ١ الى رقم ٥ ، وكذا رقم ١٦ ، توضح كيف أن الكائن (أو الموجود) يمكن أن يكون محكوماً بقانوني الهوية والسبب الكافي . ومبدأ الهوية مؤداه : أن ما يكون يكون ، وأن ما لا يكون لا يكون . أما مبدأ السبب الكافي فمؤداه أنه لا شيء يوجد بدون سبب كاف لوجوده . ولقد عبر موران عن مبدأ الهوية في الطبعتين الأولى والثانية من بحثه الأول « إن الله موجود » ، بتعبيرين مختلفين ، وإن كان المعنى فيهما واحداً .

فالبديهية رقم ١ (في الطبعة الأولى) مؤداها : أن أي شيء لا يكون خارجاً عن ذاته ، فكل شيء يكون في ذاته . بمعنى أن الشيء يكون متضمناً في ذاته : س $\supset$ س أو أن الفئة تكون متضمنة في ذاتها : ا $\supset$ ا . أما (في الطبعة الثانية) ، فمؤداها : أن الشيء الواحد يكون أو لا يكون .

ـ أما البديهيات ٦ ـ ١١ ، ١٧ ، ٢١ ، ٢٢ فتثبت الروابط السببية بين الكائنات : بين الكائن اللامتناهي والكائن المتناهي من ناحية ، ومن ناحية أخرى بين الكائن وقدرته على الفعل .

ـ أما البديهيات ١٢ ، ١٣ ، ١٤ فتتعلق بكمال الكائن اللامتناهي وعظمته بالنسبة لما هو متناهٍ ، وبأنه لا يوجد ما هو أكبر ولا أعظم مما هو لا متناهٍ .

ـ كما تتعلق البديهيتان رقم ١٨ ، ١٩ بالتحديدات الخاصة بالديمومة الأزلية والديمومة غير الأزلية للكائن ، على اعتبار أن الكائن غير الأزلي يبدأ وجوده في الزمان dans le temps أو بديمومة تناسبه . أما ديمومة الكائن الأزلي فليس لها بداية .

---

(١١) L'eternite est une duree infinie, ou ce qui surpasse toutes les limites de la duree.
(١٢) la creation est une production d'un etre du neant, ou le passage d'un etre de rien a l'existence actuelle.
(١٣) la providence est la raison qui fait que les choses doivent etre subordonnees a quelque fin.
(١٤) Le nombre est une multitude composéd'unités.
(١٥) L'acte pure est la perfection qui exclut de l'etre la puissance par rapport a quelque chose.
(١٦) La nature est tout etre fini.

ـ أما البديهيتان ١٥ ، ٢٠ فتتناولان علاقة الكل بأجزائه ، وعلاقة المركب بعوامله أو مكوناته . وفيما يلي قائمة بالبديهيات الواردة في البرهان :

البديهية رقم ١ :

إن الشيء الواحد يكون أو لا يكون[١٧] .

البديهية رقم ٢ :

من المستحيل بالنسبة لكائن ما أن يكون موجوداً وألا يكون موجوداً في الوقت نفسه[١٨] .

البديهية رقم ٣ (= ٢) :

الشيء الواحد لا يوجد قبل أن يكون[١٩] .

البديهية رقم ٤ (= ٣) :

الشيء الذي لا يكون لا يستطيع أو لا يقدر على أي شيء[٢٠] .

البديهية رقم ٥ (= ٤) :

الشيء الموجود لا تكون لديه الاستطاعة أو القدرة بالنسبة لما كان عليه من قبل[٢١] .

البديهية رقم ٦ (= ٥) :

الشيء الموجود يكون وجوده بذاته ، أو يستمد وجوده من كائن آخر[٢٢] .

البديهية رقم ٧ :

الله وحده هو الذي يوصف بالاستقلالية المطلقة ، طالما أنه لا متناهٍ ، وقائم بذاته[٢٣] .

البديهية رقم ٨ (= ٦) :

لا يمكن لأي شيء أن يعطي أو يمنح ما لا يملكه هو[٢٤] . (فاقد الشيء لا يعطيه) .

البديهية رقم ٩ :

الشيء الذي يكون أكثر كمالاً في وجوده ، يكون كذلك أكثر كمالاً في قدرته ، حيث يتناسب كمال القوة مع كمال الكائن[٢٥] .

البديهية رقم ١٠ (= ٧) :

إن قوة الكائن المتناهي متناهية[٢٦] .

البديهية رقم ١١ (= ٨) :

إن نتيجة القدرة المتناهية لا يمكن أن تكون كائناً لا متناهياً[٢٧] .

---

(١٧) وتعبر هذه البديهية عما يعرف في المنطق باسم مبدأ الوسط المرفوع . une chose est ou n'est pas.
(١٨) كما تعبر هذه البديهية عن مبدأ عدم التناقض . Il est impossible qu'un etre existe et n'existe pas en meme temps.
(١٩) بمعنى أن الكينونة أو الماهية تكون سابقة على الوجود الفعلي . une chose n'existe pas avant d'etre.
(٢٠) une chose qui n'est pas, ne peut rien.
(٢١) une chose existante n'est pas en puissance par rapport a ce quelle est deja.
(٢٢) une chose existante est d'elle-meme, ou tire son existence d'un autre etre.
(٢٣) Dieu seul jouit de l'independence absolu, puisqu'il est infini et de Soi-meme.
(٢٤) aucune chose ne peut donner ce qu'elle-meme ne possede pas.
(٢٥) une chose plus parfaite dans son existence, est aussi plus parfaite dans sa puissance, ou la perfection de la puissance est proportionelle a la perfection de l'etre.
(٢٦) la puissance de l'etre fini, est fini.
(٢٧) un effet d'une puissance finie ne peut pas etre infini.

البديهية رقم ١٢ (= ٩) :

يمكن أن يوجد ، ويستطيع الإنسان أن يتصور كائناً أكبر (أو أعظم) وأكثر كمالاً من الكائن المتناهي[٢٨] .

البديهية رقم ١٣ (= ١٠) :

لا يستطيع الانسان أن يتصور ، كما لا يوجد ، ما هو أكبر ولا أعظم مما هو لا متناهٍ[٢٩] .

البديهية رقم ١٤ :

بمقدور الانسان أن يتصور كائناً متناهياً ، مساوياً لكائن آخر ، وبنفس الطريقة حاصل جمع كائنين متناهيين[٣٠] .

البديهية رقم ١٥ (= ١١) :

الكل أكبر من أي جزء منه[٣١] .

البديهية رقم ١٦ (= ١٢) :

أي شيئين يكونان في هوية مع شيء ثالث ، يتوحد أحدهما بالآخر في ذلك الشيء الثالث[٣٢] . (المساويان لشيء ثالث متساويان) .

البديهية رقم ١٧ (= ١٣) :

إن ما يكون سبباً لسبب آخر ، يكون هو السبب في النتيجة المترتبة على ذلك السبب الآخر[٣٣] .

البديهية رقم ١٨ (= ١٤) :

الكائن غير الأزلي يبدأ وجوده في الزمان ، أو بديمومة تناسبه وتخصه[٣٤] .

البديهية رقم ١٩ (= ١٥) :

إن ديمومة الكائن الأزلي ليست لها بداية[٣٥] .

البديهية رقم ٢٠ (= ١٦) :

كل كائن مركب يقبل القسمة الى عناصر يتكون منها[٣٦] .

البديهية رقم ٢١ :

إن الطبيعة لا يمكن أن تستمد شيئاً من العدم ، ولا نفس الشيء من آخر مغاير[٣٧] .

البديهية رقم ٢٢ :

لا يمكن الاستمرار في سلسلة الأسباب إلى غير نهاية[٣٨] .

---

(٢٨) Il peut exister et on peut concevoir un etre plus grand (immense) et plus parfait qu'un etre fini.
(٢٩) on ne peut concevoir et il n'ya rien de plus grand ou de plus immense que l'infini.
(٣٠) on peut concevoir un etre fini egal a un autre ainsi que l'addition de deux etres finis.
(٣١) le tout est plus grand que sa partie.
(٣٢) deux choses identiques a une troisieme, s'identifient l'une a l'autre dans cette troisieme.
(٣٣) La cause d'une autre cause est aussi la cause de l'effet produit par cette autre cause.
(٣٤) un etre non-eternel commence son existence dans le temps, ou par une duree qui lui est propre.
(٣٥) La duree d'un etre eternel n'a pas commencement.
(٣٦) Chaque etre compose est divisible en elements dont il est compose.
(٣٧) La nature ne peut rien tirer du neant, ni meme chose d'une autre.
(٣٨) dans la serie de causes on ne peut pas remonter a infini.

II ـ النتائج (أو المبرهنات)

يمكننا أن نتبين عدة مبادىء أقام على أساسها موران مبرهناته ، أو عدة موضوعات أساسية جعلها محوراً لبرهانه .

ـ فالمبرهنات الأربع عشرة الأولى تتعلق بكينونة أو ماهية essence اللامتناهي ، سواء من حيث الماهية في ذاتها ، أو كمالها أو وحدتها وتفردها ، أو من حيث علاقة اللامتناهي بالمتناهي ومدى الاختلاف غير المحدود بينهما .

ـ كما تتناول المبرهنات ١٥ ، ١٦ ، ١٧ الوجود في ذاته ، بدون أن يوصف على نحو مباشر بأن له ماهية محددة .

ـ أما في المبرهنات من رقم ١٨ (= ١١) إلى ٣٥ (= ٢٧) فيتناول موران العلاقة بين وجود الكائن اللامتناهي ووجود الكائن المتناهي .

ـ كما يتناول موران في المبرهنات من رقم ٣٦ (= ٢٨) إلى رقم ٣٨ (= ٣٠) بالتحليل ، معنى الحكمة والغائية ، ويعرض لرأيه فيها .

ـ أما المبرهنتان ٣٩ ، ٤٠ فهما غير واردتين في الطبعة الأولى لبراهين موران ، وقد أضفناهما إليها بعد ذلك . ويتناول فيهما تجاوز القدرة الإلهية ـ بحكم ماهيتها ـ لقوانين الطبيعة وعدم خضوعها لها . وفيما يلي قائمة بالمبرهنات الواردة في البرهان :

المبرهنة رقم ١ (= ١) :

(الكائن اللامتناهي هو كل ما يكون موجوداً ، وكل ما يمكن أن يوجد)(٣٩) .

ـ وإلا كان محدوداً . لكن هذا البديل أو الاحتمال الأخير يتناقض مع التعريف رقم ٧ (= ٥) . إذن فمن الضروري قبول القول بأن الكائن اللامتناهي هو كل ما يوجد أو كل ما يمكن أن يوجد . ومن ثم فإنه يتضمن في ذاته كل كائن متناهٍ ، لكن على نحو « مطلق » أو « سامٍ » eminente ، أي بلا حدود .

المبرهنة رقم ٢ (= ٢) :

(الكائن اللامتناهي فعل محض) .(٤٠)

ـ وإلا ، فإنه يكون في حالة قوة بالنسبة لشيء ما (التعريف رقم ١٢ = ١٠) . ولا يكون هو الكائن الذي يكون موجودا ويمكن أن يوجد (بخلاف المبرهنة رقم ١) ، بل على العكس ، سيكون محددا . وعلى ذلك فالكائن اللامتناهي هو فعل محض .

المبرهنة قم ٣ (= ٣) :

(الكائن اللامتناهي هو فعل غير متناه ، أو هو كل ما يوجد ويمكن أن يوجد) .(٤١)

ـ والا ، فالكائن اللامتناهي لن يكون هو كل ما يكون ، وكل ما يمكن ان يكون (بخلاف المبرهنة رقم ١) ، ولا يكون فعلا محضا (بخلاف المبرهنة رقم٢) . وعلى ذلك ، فانه يلزم عن كون الكائن اللامتناهي انه

---

(٣٩) L'etre infini est tout ce qui existe et tout ce qui peut exister.

(٤٠) L'etre infini est un acte pure.

(٤١) L'etre infini est un acte infini, ou tout ce qui existe et peut exister.

فعل لا متناه ، ان يكون بغير حدود : خيرا ، حقيقيا ، قادرا ، عاقلا ، وكل ما يوجد أو يمكن ان يعرف على انه فعل أو كمال ، وان يكون ذلك كله متحققا فيه بأكبر درجة ممكنة .

المبرهنة رقم ٤ (= ٤) :

(الكائن اللامتناهي لا يتغير) .(٤٢)

- والا ، فانه يكون بمقدوره بالنسبة لحالة ما أن يقترب منها فيصبح متغيرا . وبذلك لا يكون فعلا محضا (على خلاف المبرهنة رقم ٢) ، ولا فعلا لا متناهيا (على خلاف المبرهنة رقم ٣) .

المبرهنة رقم ٥ :

(الكائن المتناهي لا يمكن ان يكون موضوعا للامتناهي) .(٤٣)

- لأنه لو كان كذلك ، لأصبحت القوة السالبة La Puissance Passive الخاصة بالكائن المتناهي غير متناهية (على خلاف البديهية رقم ١٠) .

المبرهنة رقم ٦ (= ٥) :

(لا يوجد كائنان لا متناهيان ، ولا يمكن أن يوجدا)(٤٤) .

- وللبرهنة على صحة هذه القضية ، يلجأ موران الى طريقة تفنيد النقيض (أو برهان الخُلْف) وذلك كما يلي :

- لنفرض - فيما يقول موران - أنه في لحظة معينة يوجد لا متناهيان هما : أ ، ب . وبما ان أ لامتناه ، فانه سيكون كل ما يوجد وكل ما يمكن ان يوجد في هذه اللحظة . وبالمثل ، سيكون ب أيضا - بوصفه لا متناهيا - هو كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد في هذه اللحظة نفسها .

- وبعبارة اخرى ، فإن كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد ، لن يختلف أو يتغير بذاته في لحظة محددة ما ، فهوسيكون في هوية مع ذاته ، سواء أكانت وجهة النظر التي ننظر من خلالها واقعية أم مثالية . وعلى ذلك ، فلا يوجد أي اختلاف أو تباين بين أ ، ب ، بل إن هويتهما تكون واحدة أو شيئا واحدا (البديهية رقم ١٦ = ١٢) . وهكذا يستحيل وجود كائنين غير متناهيين .

المبرهنة رقم ٧ (= ٦) :

(الكائن اللامتناهي لا يقبل الانقسام) .(٤٥)

- وحجة موران في هذا الصدد تتلخص في :-

أ - ان الكائن اللامتناهي لا يقبل القسمة الى كائنين لا متناهيين . لأنه : لا الكل يكون مساويا لجزء منه (البديهية رقم ١٥ = ١١) . كما أنه ليس من الممكن وجود كائنين لا متناهيين (المبرهنة رقم ٦ = ٥) .

ب - كما أنه لا يقبل القسمة الى كائنين متناهيين . لأنه إذا كان الكائنان المتناهيان مساويين للامتناهي ، فإن مجموع كثرة من المتناهيات سوف يزيد على اللامتناهي أو يتجاوزه . وهذه النتيجة تتناقض مع البديهية (رقم ١٣ = ١٠) ، التي مؤداها أنه و لا يمكن

(٤٢) L'etre infini est immuable.
(٤٣) L'etre fini ne peut pas etre le sujet de L'infini.
(٤٤) Deux etres infinis n'existent pas; deux etres infinis ne peuvent pas exister.
(٤٥) L'etre infini est indivisible.

تصور أو إدراك ما هو أعظم وأكثر كمالا من اللامتناهي » .

جـ ـ وأخيرا فانه لا يقبل القسمة الى كائنين أحدهما متناهٍ والآخر غير متناهٍ ، لأننا لو استبعدنا الكائن المتناهي فسيبقى دائما اللامتناهي . وكان المتناهي في هذه الحالة لا يكون شيئا .

ـ وبما أن اللامتناهي إذا كان يقبل الانقسام ، فهو إما أن ينقسم الى لا متناهيين أو الى متناهيين أو الى متناهٍ ولا متناهٍ . وبما ان الأمر ليس هذا ولا ذاك ولا هو الحالة الأخيرة ، اذن فالكائن اللامتناهي لا يقبل الانقسام .

المبرهنة رقم ٨ :

(في اللامتناهي لا يوجد ما هو سابق ولا ما هو لاحق) .(٤٦)

ـ والا ، أصبح اللامتناهي قابلا للانقسام بناء على هذين العاملين : السابق واللاحق (على خلاف المبرهنة رقم ٧ = ٥) . وهكذا فالكائن اللامتناهي لا يتضمن أو يحتوي بذاته على ما هو سابق ولا ما هو لاحق .

المبرهنة رقم ٩ (= ٧) :

(الكائن اللامتناهي بسيط بساطة مطلقة) .(٤٧)

ـ لأنه إذا كان مركبا على نحو ما ، فسيكون قابلا للانقسام إلى العناصر التي تدخل في تكوينه (البديهية رقم ٢٠) . لكن اللامتناهي لا يقبل الانقسام (المبرهنة رقم ٧ = ٦) وعلى ذلك فهو ليس مركبا ، ومن ثم فهو بسيط بساطة مطلقة .

وحجة موران ، كما يشرحها ، تتلخص كذلك في أن البساطة المطلقة للكائن اللامتناهي ، لا يفسرها الحديث عن صفاته المختلفة مثل : الواحد ، الحق ، الخير ، القادر . . . ولا كذلك الحديث عن التركيب الاسمي الخالص بين الكينونة واللاتناهي ، إذ ان جميع الصفات المختلفة ـ فيما يرى موران ـ تتوحد فيما بينها ، ومع الكائن اللامتناهي ذاته (المبرهنة رقم ١٦ = ١٢) . فاذا ما تكلمنا عن الصفات ذاتها ، ووضعنا بدلا من : الواحد ، الحق ، الخير ، القادر ، « الوحدة ، الحقيقة ، الخيرية ، القدرة » ، فأن البساطة تصبح أكثر وضوحا . فالوحدة L'unite في ذاتها هي كل وحدة موجودة وممكنة ، ومن ثم فهي غير متناهية : تتجاوز كل حدود الوحدة المتناهية ، تتوحد مع الخيرية ، مع الحقيقة ، ومع الكائن اللامتناهي نفسه .

المبرهنة رقم ١٠ :

(كل ما في اللامتناهي ، وكل ما يمكن ان نتصور أن يكون فيه ، هو لا متناهٍ) .(٤٨)

ـ لأن اللامتناهي ، بوصفه مما لا يقبل الانقسام (المبرهنة رقم ٧) ، فان كل ما يتضمنه ، وكل ما يمكن أن يشتمل عليه في داخله ، إنما يتوحد مع هذا اللامتناهي .

المبرهنة رقم ١١ :

(كل كائن مركب يكون على نحو يستحيل معه أن يكون لا متناهيا) .(٤٩)

(٤٦) dans l'infini il n'ya rien d'anterieur et de posterieur.

(٤٧) L'etre infini est absolument simple.

(٤٨) tout ce qui est dans l'infini et tout ce qui peut y etre concu est infini.

(٤٩) aucun etre compose de maniere quelconque ne peut etre infini.

ـ لأن كل شيء مركب يكون قابلا للانقسام (البديهية رقم ٢٠) . لكن ، بما ان اللامتناهي غير قابل للانقسام (المبرهنة رقم ٧) ، إذن فكل مركب لا يمكن أن يكون لا متناهيا .

المبرهنة رقم ١٢ (= ٨) :

(الكائن اللامتناهي لا يكون جزءاً ولا يكون كلاً) .[٥٠]

ـ لأنه اذا كان اللامتناهي جزءاً ، فسيكون جزءا من كائن متناهٍ أو غير متناهٍ . في الحالة الأولى ، بما أن الجزء لا متناهٍ ، فسيكون أكبر وأعظم من الكل المتناهي (على خلاف البديهية رقم ١١) .

وفي الحالة الثانية ، التي يكون اللامتناهي فيها جزءا من كائن لا متناهٍ ، سيكون الجزء ـ بوصفه غير متناهٍ ـ مساويا للكل الذي هو بدوره لا متناهٍ كذلك (على خلاف البديهية رقم ١٥) .

ـ واذا كان الكائن اللامتناهي كلاً un tout ، فسيكون مركبا أو مكونا من أجزاء ، طالما ان الكل يقبل دائما القسمة إلى أجزاء . لكن الكائن اللامتناهي لا يقبل الانقسام (المبرهنة رقم ٧ = ٦) .

ـ اذن فالكائن اللامتناهي لا يكون جزءا ، ولا يكون كلاً ، لكنه يتجاوز هذا وذاك .

المبرهنة رقم ١٣ (= ٩) :

(ان الاختلاف أو الفرق بين الكائن اللامتناهي والكائن المتناهي ، غير متناهٍ) .[٥١]

ـ وهذا راجع عند موران الى ان اللامتناهي يزيد أو يربو على المتناهي . فاذا كانت هذه الزيادة متناهية ، فسيصبح اللامتناهي مركبا من متناهيين ، أو من كائن متناهٍ وكائن غير متناهٍ (على خلاف المبرهنة رقم ٧) . ومن ثم سيكون قابلا للانقسام (على خلاف المبرهنة رقم ٧ في الطبعة الثانية) .

وعلى ذلك فالفرق بين الكائن المتناهي والكائن غير المتناهي هو غير متناهٍ .

المبرهنة رقم ١٤ (= ١٠) :

(ان الفرق بين الكائن اللامتناهي والكائن المتناهي ، يكون مساوياً للكائن اللامتناهي نفسه) .[٥٢]

ـ والا ، لن يكون هذا الفرق لا متناهيا (على خلاف المبرهنة رقم ١٣ = ٩) . لأنه ، اذا كان الفرق لا متناهيا ، ومختلفا أو متميزا عن الكائن اللامتناهي نفسه ، فسيصبح لدينا كائنان لا متناهيان (على خلاف المبرهنة رقم ٦ = ٥) . وعلى ذلك فان الفرق بين اللامتناهي والمتناهي يكون مساويا للامتناهي نفسه .

المبرهنة رقم ١٥ :

(ان الوجود قائم بذاته) .[٥٣]

ـ بمعنى ان الوجود يكون موجودا بذاته ، ويكون هو السبب في وجود كل شيء (التعريف رقم ١) . فنحن ندرك الأشياء العديدة الموجودة . لذا ، فالوجود بذاته ضروري ، والا لزم عن ذلك القول : إما أنه لا وجود

(٥٠) L'etre infini n'est ni une partie, ni un tout.
(٥١) La difference entre l'etre infini et fini est infinie.
(٥٢) La difference entre l'etre infini et fini est egale a l'etre-infini lui-meme.
(٥٣) Lexistence est par elle-meme.

لشيء ، أو ان الوجودقد نتج عن شيء أو سبب آخر غيره ، وهذا الأخير نتج عن سبب غيره ، وهكذا الى مالا نهاية (وذلك على خلاف البديهية رقم ٢٢) .

وبما ان هذين الافتراضين مستحيلان أو فاسدان absurdes ، فانه يلزم عن ذلك أن يكون الوجود قائما بذاته .

البرهنة رقم ١٦ :

(الوجود وحده يكون قائما بذاته) . (٥٤)

ـ اذ لو افترضنا ان هناك ـ خارج الوجود ـ شيئا ما يكون قائما بذاته ، ففي هذه الحالة ، لن يكون الوجود هو السبب في وجود كل شيء (على خلاف التعريف رقم ١) . وعلى ذلك فالوجود يكون قائما بذاته .

البرهنة رقم ١٧ :

(الوجود بذاته ـ بوصفه غير محدد بحدود ـ يكون لا متناهيا) . (٥٥)

ـ وذلك بناء على التعريف رقم ٧ ، بل يكون كذلك في هوية مع الكائن اللامتناهي ، لانه لا يمكن وجود كائنين لا متناهيين معا (البرهنة رقم ٦) . وعلى ذلك فكل ما نثبته للكائن اللامتناهي انما يتعلق كذلك بالوجود وينسحب بالنسبة عليه .

البرهنة رقم ١٨ (= ١١) :

(أي شيء لا يستطيع ان ينتقل ـ بذاته ـ من العدم الى الوجود الفعلي) . (٥٦)

ـ ويرجع أساس هذه البرهنة الى مبدأ الهوية الذي تم التعبير عنه في البديهية رقم ١ ، بالقول إن (الشيء الواحد يكون أو لا يكون) .

فيذهب موران الى انه لو كان الانتقال من العدم neant الى الكينونة etre ممكنا ، فان أي شيء ـ سواء أكان موجودا existante أو غير موجود non-existante ـ يستطيع ان يحقق ذلك . وبتعبير آخر ، يصبح الوجود existence واللاوجود non-existence في هوية أوشيئا واحدا .

لكن ما يكون موجودا existe لا تكون لديه الاستطاعة أو القدرة بالنسبة لما يكون est عليه (البديهية رقم ٥ = ٤) ، وما لا يكون ، لا يستطيع أو يقدر على أي شيء (البديهية رقم ٤ = ٣) . وعلى ذلك ، فأي شيء ـ من حيث قدرته الخالصة ـ لا يستطيع الا ينتزع وجوده من العدم .

البرهنة رقم ١٩ (= ١٢) :

(أي كائن متناه لايكون قائما بذاته ، لامن حيث ماهيته ، ولا من حيث وجوده) . (٥٧)

ـ وتقوم حجة موران في هذا الصدد على توضيح ان التحديدات أو الحدود الخاصة بالكائن المتناهي انما تتطلب وجود علة لامتناهية .

فاذا كان الكائن المتناهي ـ كما يذكر موران ـ قائما بذاته ، من حيث ماهيته ، فانه ـ بوصفه متناهيا ـ يكون محددا بما هو عليه ، أو يكون محصورا داخل حدود معينة (التعريف رقم ٦ = ٤) . وهو سيكون قد فرض أو

(٥٤) L'existence seule est par elle-meme.

(٥٥) L'existence en elle-meme, n'etant pas enfermee entre les limites; est infini.

(٥٦) aucune chose ne peut passer; d'elle-meme; du neant a l'existence actuelle.

(٥٧) aucun etre fini n'est de soi-meme, ni quant a son essence, ni quant a son existence.

وضع بنفسه هذه الحدود ، إما قبل أو بعد انتقاله الى الوجود .

الا أن هذين الفرضين يتناقضان مع البديهيتين رقم ٤ ورقم ٥ .

- أما لو فرضنا ان الكائن المتناهي قائم بذاته من حيث وجوده ، فانه - في هذه الحالة - يتوحد أو يكون في هوية مع الوجود الذي يكون وحده قائما بذاته (المبرهنة رقم ١٦) . ومن ثم يصبح لا متناهيا ، مع انه متناو ، وهذا تناقض .

- ويمكن ، بعبارة أخرى ، تلخيص هذا البرهان كما يلي : الوجود وحده يكون قائما بذاته (المبرهنة رقم ١٦) ، والوجود القائم بذاته يكون لا متناهيا . وعلى ذلك فأي كائن متناو لا يوجد بذاته .

المبرهنة رقم ٢٠ (= ١٢) :

(ان التسلسل الدائري للعلل الفاعلة غير ممكن) .(٥٨)

- فاذا كانت (أ) تؤدي الى وجود (ب) ، وكانت (ب) تفضي الى وجود (جـ) ، وكانت (جـ) تؤدي الى وجود (أ) فستكون (أ) بالنسبة الى (جـ) هي العلة الفاعلة لها ، وهي النتيجة المترتبة عليها . وبالتالي ستكون (أ) موجودة existerait قبل أن تكون avant d'être (على خلاف البديهية رقم ٣ = ٢) . وعلى ذلك فالتسلسل الدائري للعلل الفاعلة أمر مستحيل .

المبرهنة رقم ٢١ (= ١٤) :

كل كائن متناو يستمد وجوده من اللامتناهي) .(٥٩)

- وبرهان موران على ذلك يعتمد على فكرتين أساسيتين هما : الوجود بذاته ، واستحالة التسلسل اللامتناهي للعلل المتناهية . وذلك كما يلي :

- يوضح موران كيف تكون فكرة الوجود بذاته أساسا لهذه المبرهنة ، على اعتبار ان المتناهي ، فيما يرى موران ، يستمد كيانه من الوجود بذاته الذي بواسطته يوجد كل شيء (التعريف رقم واحد) . لكن بما ان الوجود بذاته يكون في هوية مع الكائن اللامتناهي (المبرهنة رقم ٩ ورقم ١٧) ، فالكائن المتناهي اذن يستمد وجوده من اللامتناهي .

- اما البرهان القائم على وجود علة متناهية أولى في سلسلة الممكنات ، فانه ينتهي بنا الى نفس النتيجة السابقة . فيذهب موران الى انه من الضروري بالنسبة لكل ما يوجد ، ان يكون وجوده : اما راجعا الى ذاته ، أو الى غيره (البديهية رقم ٦ = ٥) . والعدم - بوصفه نفيا للكينونة (التعريف رقم ٥ = ٣) - يكون مستبعدا من مجال العلية ، فهو لا يستطيع ان يعطي أو يمنح الوجود لشيء ما (البديهية رقم ٨ = ٦) .

وعلى ذلك ، فانه بناء على المبرهنة رقم ١٩ (= ١٢) ، لايكون أي كائن متناه قائما بذاته . ويكون بالتالي ، قائما بناء على كائن آخر غيره ، متناهيا كان ذلك الكائن الآخر أو غير متناه . فاذا كان وجوده بناء على اللامتناهي ، تكون المبرهنة اذن صحيحة .

(٥٨) La serie Circulaire de Causes productrices n'est pas possible.
(٥٩) tout etre fini tire son existence de l'Infini.

أما اذا كان وجوده مستمدا من كائن متناهٍ ،فإن هذا الاخير ـ بدوره ـ يكون في حاجة الى علة تكون بدورها كائنا آخر ، سواء أكان متناهيا أم غير متناه . وهنا ، نجد اننا نواجه نفس النتيجة التي واجهناها من قبل :

فاذا كانت العلة الجديدة غير متناهية ، فهذا دليل على صحة المبرهنة . أما اذا كانت متناهية ، فستكون هي نفسها في حاجة الى كائن آخر . وبما ان الانسان لا يستطيع ان يستمر في سلسلة العلل المتناهية الى غير نهاية ، وبما ان سلسلة العلل المتناهية لا توصل الى العلة اللامتناهية ، فالإنسان لا يستطيع في سلسلة العلل المتناهية ان يصعد أو ينتهي الى اللامتناهي (البديهية رقم ٢٢) .

ـ اذن فلا يتبقى الا ان يكون الكائن المتناهي قد استمد وجوده من اللامتناهي .

المبرهنة رقم ٢٢ (= ١٥) :

(هذا العالم متناهٍ) .[٦٠]

ـ ويتلخص برهان موران في هذا الصدد في القول بأن : كل كائن كميّ (ذي صياغة كمية) يقبل الانقسام . وبما أن هذا العالم كميّ (ذو صياغة كمية) اذن فهو يقبل الانقسام .

وبما ان ما يقبل الانقسام يكون متناهيا ، فانه ينتج من ذلك ان يكون هذا العالم متناهيا (المبرهنة رقم ٦) .

المبرهنة رقم ٢٣ (= ١٦) :

(الكائن اللامتناهي يوجد وجودا حقيقيا) .[٦١]

ـ وذلك لان وجود الكائنات المتناهية ، يحتاج ويتطلب الوجود الفعلي أو الحقيقي للامتناهي . فالكائنات التي تكون ـ كما يرى موران ـ مثل الأرض والشمس والقمر وغير ذلك ، انما توجد وجودا فعليا . ووجودها لا يكون مستمدا من أيّ مصدر آخر سوى الكائن اللامتناهي (المبرهنة رقم ٢١ = ١٤) .

كما اننا لا نستطيع القول بأن هذا الكائن قد زال (أو توقف عن الوجود) بعد أن يكون قد منح الكائنات المتناهية وجودها . لانه اذا كان الأمر كذلك ، فسيكون هذا الكائن اللامتناهي محدودا في ديمومته ، ولا يكون لا متناهيا (التعريف رقم ٧) . وبما ان هذا الافتراض قد ترتب عليه تناقض ، فمن الضروري اذن ان يكون الكائن اللامتناهي موجودا وجودا فعليا ومستمرا .

المبرهنة رقم ٢٤ (= ١٧) :

(الكائن اللامتناهي يكون قائما بذاته) .[٦٢]

ـ ويعتمد برهان موران في هذا الصدد على ثلاث حجج : أولها ، استحالة ان يكون في مستطاع العلة المتناهية ان تنتج معلولا لا متناهيا . ومن ثم ينتقل الى الحجة الخاصة بواحدية unicite اللامتناهي . وأخيرا الى التوحيد أو وجود هوية بين الوجود بذاته والكائن اللامتناهي .

ـ فاللامتناهي ـ فيما يذهب موران ـ يكون قائما بذاته ، والا فانه يستمد وجوده من كائن غيره (البديهية رقم ٦ = ٥) . وهذا الكائن الآخر لن يكون متناهيا . وطالما ان قدرة الكائن المتناهي تكون متناهية (البديهية رقم ١٠ = ٧) ، فسيكون غير قادر على إحداث معلول أو نتيجة لا متناهية (البديهية رقم ١١ = ٨) .

(٦٠) Ce monde est fini.

(٦١) L'etre infini existe reellement.

(٦٢) L'etre infini est de soi-meme.

ـ أما اذا قبلنا القول بأن الكائن اللامتناهي يستمد وجوده من كائن آخر غير متناه ، فان ذلك سيكون مناقضا للمبدأ الذي تم البرهان عليه من قبل ، والذي مؤداه انه لا يمكن وجود كائنين لا متناهيين (المبرهنة رقم ٦ = ٥) . وهكذا يكون قد تم البرهان على صحة هذه المبرهنة .

ـ هذا ويمكن الوصول الى نفس النتيجة بالقياس التالي :

بما ان الوجود قائم بذاته (المبرهنة رقم ١٦) ، وبما أن اللامتناهي يتوحد أو يكون في هوية مع الوجود بذاته ، اذن فاللامتناهي يكون قائما بذاته (المبرهنتان رقم ١٥ ورقم ١٧) .

المبرهنة رقم ٢٥ (= ١٨) :

(الكائن اللامتناهي مستقل ، غير معتمد على غيره) .(٦٣)

ـ اذ طالما انه قائم بذاته (المبرهنة ٢٤ = ١٧) فلن يكون مفتقرا الى أي كائن آخر (البديهية رقم ٧) . ومن ثم فسيكون مستقلا مكتفيا بذاته ، غير معتمد على سواه .

المبرهنة رقم ٢٦ :

(الكائن المستقل المكتفي بذاته ، هو لا متناهٍ)(٦٤)

لأن ما يقوم بذاته لا يختلف في شيء عن الوجود بذاته (المبرهنة رقم ١٦) . كما أن ما يكون مكتفيا بذاته ، يكون قائما بذاته (البديهية رقم ٧) . وهكذا فالكائن المستقل المكتفي بذاته يتوحد أو يكون في هوية sidentifie مع الوجود بذاته ، الذي هو كذلك لا متناهٍ (المبرهنة رقم ١٧) . وعلى ذلك فالكائن المستقل المكتفي بذاته يكون متناهيا .

المبرهنة رقم ٢٧ (= ١٩) :

(الكائن اللامتناهي ، أزلي)(٦٥)

وإلا فانه : إما ان يستمد وجوده من كائن آخر غيره (على خلاف المبرهنة رقم ٢٤ = ١٧) أو يكون قد انتقل ، بناء على قدرته الخالصة ، من حالة العدم الى حالة الوجود الفعلي (على خلاف المبرهنة رقم ١٨ = ١١) .

وبما أن هذين الافتراضين فاسدان ، لتناقضهما مع ما سبق البرهان عليه ، وبما انهما البديلان الوحيدان لعدم أزلية الكائن اللامتناهي ، فلابد أن يكون الكائن اللامتناهي أزليا لا أول له Eternel ، أو يكون هو الأزلية Eternite نفسها (المبرهنة رقم ٧ = ٦ ورقم ٩ = ٧) .

المبرهنة رقم ٢٨ (= ٢٠) :

(الكائن اللامتناهي لا تصدر عنه ـ بذاته ـ أية حقيقة لإيجاد كائن متناه) .(٦٦)

في هذا الصدد يذهب موران في كتابه عن « المعرفة الحقة بالله » ، الى أن عدم قابلية اللامتناهي للانقسام ، من شأنه ان يحدد صدق هذه المبرهنة . ويصوغ برهانه على النحو الآتي :

---

(٦٣) L'etre infini est independant.
(٦٤) L etre independant est infini.
(٦٥) L'etre infini est eternel.
(٦٦) L'etre infini n'emane aucune realite de soi-meme pour produire l'etre fini.

لو اننا افترضنا عبارة تناقض مبرهنتنا ، فمن الضروري ان نقبل القول بامكان أو قابلية الكائن اللامتناهي للانقسام (على خلاف المبرهنة رقم ٧) وعلى ذلك فالكائن اللامتناهي لا تصدر عنه ـ بذاته ـ أية حقيقة لاحداث أو إيجاد الكائن المتناهي .

المبرهنة رقم ٢٩ (= ٢١) :

(الكائن اللامتناهي يحدث أو يخلق الكائن المتناهي بواسطة فعل بسيط صادر عن مشيئته) . (٦٧)

ومن الواضح ان هذه المبرهنة تكمل المبرهنة السابقة لأنها تضع أو تقدم البديل الآخر للصدور ، أي صدور الكائن المتناهي عن الكائن اللامتناهي . فاذا كانت المبرهنة السابقة تنفي ايجاد الكائن المتناهي عن طريق صدوره عن اللامتناهي ، اذن فكيف يفسر موران عملية إيجاد أو خلق الكائن المتناهي ؟

يرى موران في هذه المبرهنة (رقم ٢٩) ان البديل للصدور هو الخلق عن طريق المشيئة أو الارادة ، فهو يقيم هذه المبرهنة على مبدأ مؤداه ان الكائنات المتناهية الموجودة يكون قد تم اختيارها بواسطة الله من بين عدد غير محدود من الامكانات أو الممكنات . والاختيار ـ قبل كل شيء ـ هو فعل إرادي خلاّق .

وهكذا يبرهن موران على هذه المقولة بالقول إن عدد الكائنات الممكنة غير متناه ، وان كل هذه الممكنات تتساوى بذاتها بالنسبة للوجود . فهي يمكن ان توجد جميعها ، أو لا يوجد أي واحد منها . والواقع يبين لنا ان عدد الكائنات المتحققة متناهٍ . وبما اننا ينبغي ان ننتهي أو نتوقف ـ في أية متسلسلة من الكائنات ـ عند علة أولى فاعلة (المبرهنة رقم ٢١ = ١٤) . اذن فلابد من البحث عن سبب أوجد هذه الكائنات الموجودة أو المتحققة .

وبما ان الصدور أو الفيض عن اللامتناهي مستبعد (من المبرهنة رقم ٢٨ = ٢٠) . اذن فالخلق Creation وحده هو الذى يفسر وجود الكائنات المتناهية .

لكن كيف يكون الخلق عند موران ؟ وبأية صفة يتكشف ؟

ـ يذهب موران الى ان الكائن اللامتناهي هو الذى يحيط علماً بالممكنات اللامتناهية ، ويعرفها ويفكر فيها ، الا أنه يقرر باختياره الحر تحقيقها .

ـ أي ان هذا الاختيار الحر ، هو فعل بسيط صادر عن مشيئة أو إرادة . لأن الارادة تتوحد في الكائن اللامتناهي مع قدرته : ويعل فلك فما يريده أو يشاؤه ، يفعله (المبرهنة رقم ٩ = ٧) . وهكذا فالارادة أو المشيئة هي التي تخلق الكائن المتناهي .

المبرهنة رقم ٣٠ (= ٢٢) :

(الكائن اللامتناهي يحدث أو يخلق باستمرار الكائن المتناهي ، أو يبقى عليه) . (٦٨)

والبرهان على صحة هذا الخلق المستمر انما يعتمد ـ عند موران ـ على المقولة التي مؤداها كمال وفعالية الارادة الالهية : ففي الله ، تكون الارادة أو المشيئة ، هي نفسها الايجاد أو الخلق En Dieu Vouloir C'est Produire (المبرهنة رقم ٢٩ = ٢١) .

والكائن المتناهي ـ تبعاً لموران ـ بوصفه ما يتم إحداثه أو خلقه بفعل إرادي للكائن اللامتناهي ، لايوجد الا بناء على إرادة هذا اللامتناهي : وأيضاً فالكائن

(٦٧) L'etre infini produit le fini par un simple acte de sa volonte.
(٦٨) L'etre fini est continuellement produit, ou conserve par l'infini.

المتناهي - قبل ان يوجد Existe بزمن طويل - يكون بلا توقف موضع الارادة أو المشيئة ، ومن ثم يتم ايجاده أو خلقه بصفة مستمرة بواسطة الكائن اللامتناهي . هذا الخلق أو الايجاد المستمر production Continulle يكون هو والبقاء Conservation شيئا واحدا : فاذا ما توقف الخلق أو الايجاد ، انتهى أو توقف كذلك وجود الكائن المتناهي .

المبرهنة رقم ٣١ (= ٢٣) :

(الكائن اللامتناهي يسهم أو يشارك بفاعلية وعلى نحو مباشر في النتائج الواقعية للكائن المتناهي) . (٦٩)

وهذه المبرهنة استمرار للمبرهنة السابقة . فالايجاد المستمر لا ينسحب فقط على الكائن المتناهي نفسه - كما تم البرهان على ذلك آنفا - بل كذلك على فعله ، اذ ان الكائن اللامتناهي ، فيما يذهب موران ، حينما يقوم بفعل إرادته ، بايجاد المتناهي بلا توقف ، انما يمنحه الوجود بل وكذلك القدرة على الفعل (المبرهنة رقم ٣٠ = ٢٢) .

المبرهنة رقم ٣٢ (= ٢٤) :

(كل كائن متناهٍ ، يعتمد في وجوده على نحو مباشر ، على الكائن اللامتناهي) . (٧٠)

فالكائن المتناهي ، فيما يذهب موران ، اما ان يكون قد نتج عن الكائن اللامتناهي ، أو عن كائن متناه .

في الحالة الأولى تكون المبرهنة واضحة الصدق .

أما في الحالة الثانية ، فطالما ان اللامتناهي يسهم بفاعلية ، وعلى نحو مباشر ، في كل نتيجة حقيقية أو فعلية تنتج عن الكائن المتناهي (المبرهنة رقم ٣١ = ٢٣) ، فان الكائن المتناهي انما يعتمد - بوصفه ناتجا عن كائن متناه آخر - في وجوده ، وعلى نحو مباشر على الكائن اللامتناهي .

المبرهنة رقم ٣٣ (= ٢٥) :

(أي كائن متناهٍ لا يوجد ، ولا يمكن ان يوجد « بالفعل » في الأزلية كلها) . (٧١)

بمعنى ان الكائن المتناهي لا يكون وجوده أزليا ، أو منذ الأزل ، ويبرهن موران على ذلك باستخدام فكرتين : فكرة عدم قابلية الأزلية للاتصال incommunicabilite أو التوصيل ، وفكرة الممكن .

أولا ، لنفترض - كما يذهب موران - ان كائنا متناهيا موجود بالفعل في الأزلية كلها . لكن ، كل كائن متناه يكون (بناء على المبرهنة رقم ٢١) مستمدا وجوده من اللامتناهي ، ويتم ذلك بواسطة فعل بسيط لارادته (المبرهنة رقم ٢٩ = ٢١) ، فيحدث أو ينتج اللامتناهي المتناهي ، بصفة مستمرة أو يحفظ عليه وجوده (المبرهنة رقم ٣٠ = ٢٢) . وهكذا ، فالمتناهي لا يمكن أن يوجد بالفعل في الأزلية كلها الا بواسطة إرادة الكائن اللامتناهي .

فاذا كان اللامتناهي قد أراد واحدث على نحو متصل الكائن المتناهي ، منذ الأزل ، فستكون ديمومته لا متناهية غير قابلة للانقسام (المبرهنة رقم ٧ = ٦) . ولا تكون في ذاتها لا سابقة ولاحقة ، إنما توجد كلها مرة واحدة ، ومن ثم فستكون أزلية Eternelle (على خلاف التعريف رقم ٦ = ٤) . وهل تكون هذه

(٦٩) L'etre infini concourt efficacement et immediatement aux effets reels de l'etre fini.
(٧٠) tout etre fini depend, dans son existence; immediatement de l'etre infini.
(٧١) aucun etre fini n'existe et ne peut exister "en acte" de toute eternite.

الأزلية ، هى نفسها تلك الأزلية الخاصة بالكائن اللامتناهى ؟ (المبرهنة رقم ٢٧ = ١٩ والمبرهنة رقم ٧ = ٩) .

هناك إجابتان ممكنتان : إما القول بأزليتين مختلفتين ، أو ان تكون هناك ازلية واحدة . بناء على البديل الأول ، سيكون هناك وجود لكائنين فعليين لا متناهيين (على خلاف المبرهنة رقم ٦ = ٥) .

وبناء على البديل الثانى ، فطالما ان أزلية الكائن اللامتناهى ، لاتختلف عن ذاتيه أو كيانه entite (المبرهنة رقم ٩ = ٧) ، فان اللامتناهى بمنحه الأزلية ، انما يوصل الى الكائن المتناهى ذاتا أو كيانا متناهيا . ويصبح المتناهى فى هذه الحالة لا متناهيا . وهذا باطل .

وهكذا ، فالنتيجة الوحيدة التى تلزم عن كل ما سبق تتلخص فى القول بأن : أى كائن متناه ، لا يوجد ، ولا يمكن ان يوجد ، وجودا أزليا eternellement .

ثانيا ، أما البرهان الآخر الذى اقامه موران على فكرة الممكن ، فيتلخص فى أن : أى كائن متناه لا يمكن ان ينتقل الى حالة الفعل بدون ان يكون ممكنا من قبل . فيذهب موران الى ان اللامتناهى ينتزع - بارادته الحرة - المتناهى من حالة القوة أو الامكان الى حالة الفعل (المبرهنة رقم ٢٩ = ٢١) . والحرية انما تقوم على ان يستوى الأمر بالنسبة لمنح أو رفض إعطاء الوجود الفعلى لما هو ممكن . والا فسيكون فى مستطاع اللامتناهى توصيل الوجود أو رفض منح الوجود سواء بالنسبة لكائن متحقق بالفعل من قبل ، أو بالنسبة لما هو مستحيل . وهذان الافتراضان متناقضان .

وهكذا ، فالممكن لا بد ان يسبق بالضرورة الفعل ، وبالتالى ، فالمتناهى لا يمكن ان يوجد فى الأزلية كلها الا بالقوة أو الامكان ، ولكن ليس بالفعل .

المبرهنة رقم ٣٤ (= ٢٦) :

(هذا العالم لم يتلق وجوده بواسطة ايجاد أو تكوين فيزيائى) . (٧٢)

ويجد موران أساسا لهذه المبرهنة فى نقص الوحدة الجوهرية Unite Substantielle للعالم . فكل ايجاد أو تكوين jeneration فيزيائى ، فيما يذهب موران ، يزود الجوهر أو يمنحه أساسا أو أصلا ، على نحو يتكون منها فيه - صوريا - وحدة جوهرية . وهذا العالم ليست له وحدة محورية وجوهرية . وانما له - بوصفه مجموعة agregat مكونة من أنواع مختلفة من الاجسام Corps مثل : الارض والشمس والقمر - له وحدة عرضية . ومن ثم فهو لن يكون نتيجة لتكوين أو ايجاد فيزيائى .

المبرهنة رقم ٣٥ :

(هذا العالم خلقه الكائن اللامتناهى فى الزمان) . (٧٣)

وتقوم براهين موران فى هذا الصدد على فكرة استحالة العدد اللامتناهى . وهو يوضح هذه الاستحالة مرة بطريقة مجردة ، ومرة أخرى بطريقة متعينة :

أما الطريقة الأولى ، فتتلخص فى القول بان هناك فلاسفة - من بينهم أرسطو - يذهبون الى القول بأزلية العالم وحركات الاجرام السماوية . لكن عدد الدورات الخاصة بتلك الحركات ، والتى تكون قد تمت منذ الأزل كله حتى الآن : اما ان تكون متناهية أو غير متناهية .

---

(٧٢) Ce monde na pas recu l'existence par une generation physique.
(٧٣) Ce monde est cree dans le temps par l'etre infini.

في الحالة الأولى ، ستكون هناك الحركة الأولى وبداية ديمومة العالم (على خلاف البديهية رقم ١٩ = ١٥) .

وفي الحالة الثانية ، لن يكون العدد اللامتناهي هو العدد . لأن كل عدد - بوصفه كثرة مكونة من وحدات (التعريف رقم ١١) - يمكن ان ينقسم (البديهية رقم ٢٠) . وبما ان اللامتناهي لا يكون قابلا للانقسام (المبرهنة رقم ٧) اذن فالعدد اللامتناهي لا يكون فقط غير موجود ، لكنه يكون كذلك غير ممكن . وعلى ذلك ، فالعالم ، بوصفه متناهيا (المبرهنة رقم٢٢) ، لا يكون أزليا أبدا (المبرهنة رقم ٣٣) .

أما الطريقة الأخرى فتتلخص ، عند موران ، في انه اذا كان عدد الحركات الدائرية ، أو الدورات غير متناه ، فسيحتوى في ذاته على كل الدورات : الحاضرة والماضية والمستقبلة .

وعلى ذلك لن تكون أية حركة ممكنة (البديهية رقم ١٣ = ١٠) . في حين ان الخبرة اليومية تظهر لنا العكس : فكل يوم يتكون من دورة giration جديدة للسماء الأولى premier ciel حول الأرض . وعلى ذلك فالكون ليس أزليا ، بل تكون ديمومته قد بدأت في الزمان (البديهية رقم ١٨ = ١٤) . لكنه ليس نتيجة : لا للعدم (البديهية رقم ٨ = ٦) ، ولا للتكوين أو الايجاد الفيزيائي (المبرهنة رقم ٣٤ = ٢٦) ، ولا لذاته (المبرهنة رقم ١٨ = ١١) . وعلى ذلك فالعالم يكون قد أحدثه أو أوجده الكائن اللامتناهي من العدم (المبرهنة رقم ٣٢ = ٢٤) . وبما ان الايجاد من لا شيء هو الخلق creation (التعريف رقم ٩ = ٧) . فانه ينبغي اذن القول بالمبرهنة . أي : ان العالم مخلوق في الزمان بواسطة اللامتناهي .

المبرهنة رقم ٣٦ (= ٢٨) :

(ان هذا العالم ، وجميع كائناته المفردة ، تخضع لحكمة الكائن اللامتناهي) . (٧٩)

يهتم موران في هذه المبرهنة بأمرين : البرهان على الوجود أولا ، ثم تحديد طبيعة الحكمة الالهية ثانيا .

<u>أولا</u> : أما البرهان على الوجود عنده فهو برهان غائي ، ويكون على ثلاثة وجوه : اما على اساس ان العلة الفاعلة تهدف دائما الى تحقيق هدف ما ، أو على اساس ان الكائنات الحية تعتني بصغارها ، أو على أساس تعقل Sagesse أو حكمة الكائن اللامتناهي .

آ - أما بالنسبة للوجه الأول ، فيذهب موران الى ان الكائن اللامتناهي هو العلة الفاعلة والمباشرة La cause efficente et immediate لهذا العالم ولجميع الكائنات المفردة (المبرهنة رقم ٣٢ = ٢٤) . وان الكون - منظورا اليه في مجموعه ، ومن حيث جميع أجزائه - انما يظهر غائية رائعة : فالكل يهدف الى تحقيق هدف ما . الا ان مصدر هذا الميل الى تحقيق هدف ما ، انما يرجع الى العلة الأولى : فهذه العلة الأولى - بوصفها هي التدبير أو التعقل في ذاته la Sagesse elle meme تأمر جميع الأشياء المخلوقة بأن تتجه الى غاية ما ، وأمر الأشياء بأن تتجه الى غاية ما هو حكم للاشياء بالحكمة أو اخضاعها للحكمة Providence ، ومن ثم فان العالم وجميع الكائنات المفردة تصبح محكومة أو خاضعة لحكمة الكائن اللامتناهي .

ب - أما الوجه الثاني ، فيتلخص في ان جميع الكائنات الحية les etres vivants انما تتبع في نشاطها هدفا معينا ترمى الى تحقيقه : فالحيوانات تعتني بصغارها ، والآباء بأطفالهم ، والملك بمملكته . هذا النظام يستمد

(٧٩) Ce monde et tous ses etres particuliers sont gouvernes par la providence de l'etre infini.

اساسه ـ فيما يذهب موران ـ من الكائن اللامتناهي (البرهنة رقم ٣٢ = ٢٤) ، الذي يطبع الغائية imprime la finalite أو يغرسها في طبيعة الكائنات ويشاركها أو يسهم معها في إحداث النتيجة أو الأثر .

لكن ، بما ان الكمال الممنوح للمخلوقات يتحقق ـ بأكبر درجة ممكنة ـ في الخالق (البديهية رقم ٨ = ٦ والبرهنة رقم ٣) ، ومن ثم في الحكمة اللامتناهية بذاتها (البرهنة رقم ٩ = ٧) ، فان هذا العالم ، وبالتالي ، جميع الكائنات المفردة ، خاضعة لحكمة الكائن اللامتناهي .

ج ـ أما الوجه الثالث ، فيتمثل في القول بأن الكائن اللامتناهي يخلق أو يوجد على نحو مستمر ـ بفعل إرادته ـ أو يحفظ ما هو متناهٍ (البرهنة رقم ٣٠) . ففي الكائن اللامتناهي توجد الإرادة مع التدبير والتعقل Sagess(البرهنة رقم ٢٩ = ٢١) . وهذا التعقل والتدبير كامل بغير حدود أو تناهٍ : ونحن حين نقبل القول بوجود وفاعلية الكائنات المتناهية ، فلابد وان نقبل كذلك القول بميل هذه الكائنات الى تحقيق غاية معينة . اذ ان نفي الغائية يكون مساويا لنفي الكمال الأقصى في الكائن اللامتناهي . ولكى نتجنب هذه النتيجة الباطلة ، فمن الضروري ان نعترف بالحكمة Providence

ثانيا : أما الحكمة ، فتتمثل عند موران في ثلاثة مظاهر مختلفة : فهي أولا ترتب Dispose أو تضع الكائنات في المكان وفي النظام . وبعد ذلك فهي تحفظها . واخيرا فهي تغرس فيها ميلا نحو هدف معين . وبفضل هذه الحكمة ، تكون العلل الضرورية ضرورية . وتكون العلل الممكنة والعلل الحرةcauses libres حرة .

البرهنة رقم ٣٧ (=٢٩) :

(توجد غاية وراء الكائنات المفردة والمتناهية) .(٧٥)

يقيم موران البرهان على هذه القضية على أساس ان كل كائن متناهٍ ، انما يتبع الغاية من وجوده . والكائن اللامتناهي هو الذي يوجد ، ويأمر الكائن المتناهي بان يتجه الى غاية ما (البرهنتان رقم ٣٢ = ٢٤ ، ورقم ٣٦ = ٢٨) . فاذا لم تكن هذه الغاية موجودة وجودا حقيقياreellement ، فسيكون دفع أو أمر الحكمة القصوى la Sagesse supreme للمخلوقات بدون جدوى أو بلا طائل .

البرهنة رقم ٣٨ (=٣٠) :

(ان الكائن اللامتناهي هو الغاية الأخيرة لكل الكائنات المتناهية) .(٧٦)

ويبرهن موران على صحة هذا القول بثلاث حجج أو براهين :

أ ـ فهو يذهب الى ان المتسلسلة اللامتناهية للغايات المتناهية لا يمكن قبولها ، والى ان الحكمة القصوى تقوم على استمرار ترتيب الغايات في متسلسلة لا متناهية ، يكافيء القول بأن الكائنات المتناهية لن تنتهي أبدا الى الغاية الأخيرة . وبما اننا نعرف استحالة الارتداد أو الرجوع Regression الى اللامتناهي ، فسيكون الميل نحو هدف أو غاية معينة أمرا غير معقول .

---

(٧٥) Il ya une fin derniere des etre particuliers et finis.

(٧٦) L'etre infini est la fin derniere de tous les etres finis.

ب ـ ثم يناقش موران بعد ذلك إمكان أن يلعب الكائن المخلوق دور الغاية الأخيرة بالنسبة لجميع الاشياء المتناهية (المبرهنة رقم ٣٧) ، منتهيا الى ان كلاً من الكائنات المخلوقة سيكون هو الغاية الأخيرة للاخر ، بالتبادل . وهذه نتيجة باطلة يرفضها الفلاسفة .

ج ـ واخيرا ، يقيم موران حجته الثالثة على فكرة عدم الكفاية insuffisance ، سواء بالنسبة للكائنات المتناهية بصفة عامة ، أو بالنسبة للمخلوقات العاقلة على وجه الخصوص . فالكائنات الناقصة (أو غير الكاملة Imparfaits) تتجه الى الغاية الأخيرة كما لو كانت تسعى لاستيفاء كمالها . ولا تتوقف عن سعيها الا حين تحقق ذلك الهدف ، لكن الكائن المتناهي ـ بوصفه دائم الحدوث ـ لن يكون مكتفيا بذاته (المبرهنة رقم ٣٠ ـ ٢٢) . ولا يمكن ، لسبب أقوى ، ان يكون مكتفيا أو مقتنعا بعدم معقولية مطالب exigences الكائنات الأخرى ، ولا بعبوديتها Leur Servit للغاية الأخيرة .

وفي حالة المخلوقات العاقلة يذكر موران مبدأين لا يختلفان الا ظاهريا :

أولهما : ان الكائنات العاقلة ، بما لديها من ذكاء وارادة ، تتوق aspirent بطبيعتها لمعرفة الحقيقة المطلقة lA verite absolue ، ولحب الخير الأقصى والحقيقة المطلقة والخير الأقصى يتحققان في الكائن اللامتناهي . وعلى ذلك ، فالمخلوقات العاقلة تنجذب بطريقة ذؤوبة الى الكائن اللامتناهي .

وثانيهما : ان المخلوقات العاقلة تتبع ـ على نحو ضروري ـ الغاية الأخيرة ، لكي تجد فيها إشباعا كاملا لرغباتها . فاذا لم تكن الغاية الأخيرة متوحدة مع اللامتناهي ، فان الكائنات العاقلة ستتجه عن هذه الى ذالك . الا أن مثل هذه النتيجة لا يمكن قبولها .

وهكذا ، فالكائن اللامتناهي هو الغاية الأخيرة لكل الكائنات المتناهية

المبرهنة رقم ٣٩ :

(ان الله لا يخضع ـ في فعله ـ لقوانين الطبيعة ، لأن قدرته تتجاوزها وتعلو عليها بطريقة غير متناهية) . (٧٧)

وتقوم هذه المبرهنة على توضيح : الاستقلالية المطلقة للفعل الالهي activte Divine وكذا تعاليه transcendence .

أما فيما يتعلق بالبرهان على الجزء الأول المتعلق بالاستقلالية المطلقة للفعل الالهي ، فمؤداه ان القوانين الطبيعية لا تنشىء أو تحدث الا كائنا ، لا يمكن ان يخرج من العدم ، أو شيئا معينا لا يمكن ان يوجد أو يحدث بواسطة شيء آخر ، الا بواسطة علة قادرة على التأثير في هذا الايجاد (البديهية رقم ٢١) . والله هو القادر على ان يخرج من العدم (المبرهنة رقم ٣٥) كل ما يريد أو يشاء (المبرهنة رقم ٢٩) .

أما الجزء الثاني الخاص بتعالي الله والفعل الالهي ، فيتلخص عند موران في أن القدرة أو الاستطاعة Puissance ترتبط ارتباطا أساسيا بالكائن (البديهية رقم ٩) .

وبما ان الله لا متناهٍ في كينونته Son Etre (المبرهنة رقم ٣٨) ، فانه يكون لا متناهيا كذلك في قدرته أو استطاعته ، في حين تكون طبيعة وقوة الكائن المتناهي متناهية (التعريف رقم ١٣ والبديهية رقم ١٠) .

(٧٧) Dieu, dans son activite, n'est point astreint aux lois de la nature, car sa puissance les surpasse infiniment.

وهكذا فان قدرة الله واستطاعته تتجاوز ، بطريقة لا متناهية ، تلك القدرة الخاصة بالطبيعة (المبرهنة رقم ١٣) .

ويضيف موران الى هذا البرهان السابق ، شرحنا يذهب فيه الى ان الملحدين le athees ينكرون وجود الله ، لكنهم يعترفون بوجود الطبيعة التى لا تستمد مصدرها من أى كائن آخر وبالتالى ، سيكون هؤلاء الفلاسفة - وخاصة من الطبيعيين - ملزمون بأن يضفوا على الطبيعة صفات التأليه Laseite (البديهية رقم ٦) ، واللاتناهى (المبرهنة رقم ١٩) ، والقدرة الكاملة (المبرهنة رقم ٩) .

ويرى موران ان هذا الرأى باطل ويناقض الخبرة والتجربة . لأن الطبيعة خاضعة - على نحو دقيق أو صارم - لقوانين (٧٨) مثل : انه لا يمكن ان يستمد كائن من كائن آخر ، الا بطريقة عيدة تحقيقا قاطعا . وهذه القوانين تحتاج الى سيد ومشرع يفرضها (٧٩) . هذا السيد وهذا المشرع هو الله

المبرهنة رقم ٤٠ :

(ان الله ، بوصفه الأكثر قدرة ، قادر على ان يحقق كل الممكنات ، التى لاتتضمن فيما بينها أى تناقض) . (٨٠)

وفي هذه المبرهنة يوجز موران أو يلخص فكرة القدرة الالهية بانها تمثل القدرة الكاملة ، الأمر الذى يستلزم أن يكون الله قادرا على تحقيق كل ما هو ممكن .

لكن بما ان الله هو الكامل ، فهو لا يفعل ما هو متناقض ، ومن ثم فالله يستطيع ان يحدث أو يوجد الممكنات التى لا تحمل فيما بينها تناقضا .

ملحوظات على المنهج والبراهين عند موران

- يمكن ، بعد هذا العرض السابق لبراهين موران ، ذكر عدة ملحوظات تتعلق بالمنهج الرياضي الذى اتبعه موران في هذه البراهين على وجود الله ، أو بالأحرى ، على صحة معرفتنا بوجود الله . منها على سبيل المثال :

أولا :

١ - كان موران من أوائل من استخدموا المنهج الرياضى في البرهنة على موضوعات ميتافيزيقية ، وخاصة ما يتعلق منها بوجود الله ، أو بتعبير اكثر دقة ، المعرفة بوجوده . فبراهين موران تسبق زمنيا (في عام ١٦٣٥) البراهين المماثلة عند فلاسفة وكتاب آخرين مثل : ديكارت (عام ١٦٤١) ، وسيث وورد Seth Ward (عام ١٦٥٢) ، وديركينيس Ignace Der - Kennis (عام ١٦٥٥) ، وباروخ سبينوزا Baruch Spinoza (١٦٦٣ ، ١٦٧٧) وليبنتز Goottfried Leibniz (عام ١٦٦٦) وايرهارد فايجل Erhard Weigel (١٦٧٨) وجوتفريد كلينجر Gottfried Klinger (عام ١٦٧٩) وغيرهم . (٨١)

الا أن ذلك لا يعنى أن موران لم يكن مسبوقا في هذا الصدد ، إذ كانت هناك محاولات من هذا القبيل ، نذكر منها على وجه الخصوص الاستدلالات التى قام بها ،

(٧٨) ويعتبر موران بهذا من دعاة الحتمية determinisme في القول بأن ظواهر الطبيعة انما تخضع لقوانين ثابتة لا تحيد عنها .

(٧٩) وموران بهذا إنما يعبر عن موقف دعاة نظرية القانون المفروض ، أى القوانين المفروضة على الظواهر الطبيعية بواسطة الله .

(٨٠) Dieu, etant tout puissant, est capable de realiser tous les possibles, qui n'impliquent en eux aucune contradiction.

(٨١) Iwanicki, J. Morin et les Demonstrations Mathematiques de lexistence de Dieu. p. 3.

والقضايا التي ذكرها ريموند دي ليل Raymond de Lulle (١٢٣٥ ـ ١٣١٥) في كتاباته المختلفة ، وخاصة : « الفن الكبير » Ars Magna ، وغيره [٨٢]

ثانيا :

إن البراهين التي ساقها موران في هذا الصدد ، وخاصة في كتابه « إن الله موجود » Quod Deus Sit ، تعرضت للنقد من قبل بعض معاصريه مثل ديكارت وبيرنيه Francois Bernier . ولعل مثل هذا النقد هو الذي جعل موران يطور من برهانه في الطبعة الثانية من كتابه سالف الذكر ، وكذا في دراسته اللاحقة بعنوان « المعرفة الحقة بوجود الله » . [٨٣]

لقد تصور ديكارت (أن موران يريد أن يبرهن ـ في المبرهنة رقم (٢٣ = ١٦) ـ على أن الله موجود ، قبل أن يوضح عدم وجود ما يناقض هذه الفكرة) [٨٤] بحيث تكون بالتعبير الديكارتي فكرة واضحة متميزة . أما نقد بيرنيه فيدور أساسا حول مبرهنات موران والعلاقة المنطقية بينها ، وخاصة المبرهنات أرقام ١ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، وكذا كيفية أو مدى لزوم المبرهنة الأخيرة لما سبقها من مبرهنات وبديهيات . والمفارقة في منهج موران ـ كما يذهب بيرنيه ـ تتضح في أن موران قبل أن يبرهن على وجود الكائن اللا متناهي ، يتكلم عن طبيعته وعلاقته بالكائنات الأخرى المتناهية [٨٥] ، أو هو يتكلم عن ماهية الكائن اللامتناهي قبل أن يبرهن على وجوده [٨٦] . كما ينقد بيرنيه المبرهنة رقم ١ ، والتي مؤداها (ان الكائن اللامتناهي يكون ، بذاته ، هو كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد) ، قائلا إنها تنطوي على تناقض لانه يوحّد بين اللامتناهي والمتناهي أو يجعلهما في هوية واحدة . [٨٧]

وبما هو جدير بالذكر في هذا الصدد ، أن مثل هذا النقد يمكن أن يكون صحيحا لو كان موران قد جعل وجود الله موضع البرهان . فهذا ، كما ذكرنا آنفا ، لم يكن مطروحا للبرهان ، انما هو يبرهن على صحة معرفتنا بوجود الله . فوجود الله ، وان كان من المسلمات الأساسية عند موران ، الا انه لم يتم ذكره حتى في البديهيات ، بل ما حتى تم ذكره في البرهان هي الصفات المتعلقة بطبيعته وعلاقته بالكائنات الأخرى ، وصفاته ، وأهمها صفات : اللاتناهي ، والوجود بالذات ، وانه فعل محض .

ثالثا :

إن تعريف موران للعدم neant بأنه غير موجود ، أو بأنه لا وجود له (في التعريف رقم ٥) ، انما يجعل خلق العالم والاشياء أمرا ممكنا ، لأن الخلق هو إيجاد من لا شيء . أما لو كان العدم موجودا أو له وجود ، فلن يكون الإيجاد ، بما فيه من مفردات جزئية ، خلقا ، بل سيكون انتقالا من حالة وجودية (عدمية) الى حالة وجودية أخرى ، طالما ان العدم في هذه الحالة يكون له وجود ولا يكون مجرد لا شيء .

ومن الجدير بالملاحظة في هذا الصدد أن موران ـ وإن كان يتكلم في موضوع يتعلق بالميتافيزيقا بالدرجة

(٨٢) المرجع السابق ، صفحة ١١٩ .
(٨٣) المرجع السابق ، صفحة ٥٥ .
(٨٤) المرجع السابق ، صفحة ٦١ .
(٨٥) المرجع السابق ، صفحة ٧٥ .
(٨٦) المرجع السابق ، صفحة ١٢٤ .
(٨٧) المرجع السابق ، الموضع نفسه .

الأولى ، وهو وجود الله وصحة معرفتنا بهذا الوجود ـ لم يجعل للعدم أي دور انطولوجي في ميتافيزيقاه . انما جعله مرادفا للاشيء ، واللاشيء هو مجرد نفي أو سلب لمعنى الشيء أو المدلول . فهو حين يعرف العدم (في التعريف رقم ٥) بأنه ليس له أي وجود ، أو بأنه ما لا وجود له ، لا يقع في وهم أو خطأ تصور ان العدم حد موجب بذاته ، وبالتالي تكون له دلالة قائمة برأسها ، بل هو ينقض مضمونه بهذا التعريف ويحلل معناه ، منتهيا الى أنه في حقيقته مجرد حد سالب ينفي معنى الوجود . لكنه ليس له في ذاته معنى قائم وحده ، بل يتحدد معناه بناء على معنى (وجود الشيء السلب أو النفي) .

وكأن العدم عند موران ـ لو استخدمنا لغة الرياضيات أو المنطق ـ هو دالة الوجود . على اعتبار ان معناه يتحدد بناء على معنى الوجود وليس العكس .

رابعا :

ان تعريف موران للوجود existence والموجود ، يقترب كثيرا من معنى **الكينونة والكائن** etre ، لكنه مع ذلك يفرق بينها ، الأمر الذى جعل التمييز بينهما في بعض خطوات البرهان غير كامل .

فهو في التعريف رقم ٣ مثلا ، لا يكاد يفرق بينهما ، بل يجعل من الكائن الفعلي والموجود الفعلي شيئا واحدا ، فيذهب الى أن (الكائن الفعلي هو ما يوجد وجودا فعليا) . كما انه يجعل التمييز بينهما أمرا غير واضح ، حين يجعل كلاً منهما موصوفا إما بالفعل أو بالقوة . فهو في التعريف رقم ٢ يتكلم عن الموجود بالفعل أو بالقوة والإمكان . كما يتكلم في التعريف رقم ٣ عن الكائن الفعلي etre actuel ويربط بينه وبين الموجود بالفعل . وفي التعريف رقم ٤ يتكلم عن الكائن بالقوة etre potential ويربط بينه وبين الموجود بالقوة أو ما يمكن أن يوجد .

الا أنه يعود فيميز بينها ، فلا يجعل الكينونة والوجود شيئا واحدا ، انما يجعل الأول سابقة على الثاني . ففي التعريف رقم ٢ يرى ان الكائن له أسبقية على الموجود ، لأن (الكائن هو ما يكون له وجود) أو يكون موجودا . ولقد عبر موران عن هذه الأسبقية بقوله في البديهية رقم (٣ - ٢) إن (الشيء الواحد لا يوجد قبل أن يكون) .

خامسا :

إن براهين موران تقوم على أساس عدة مبادىء :

ـ بعضها مبادىء منطقية ، مثل : مبدأ الهوية (البديهية رقم ١) ، ومبدأ عدم التناقض (البديهية رقم ٢) ، ومبدأ الوسط المرفوع (البديهية رقم ١) ،

ـ وبعضها مبادىء ميتافيزيقية ، مثل : مبدأ السببية (البديهيات أرقام ٦ - ١١ ، ١٧ ، ٢١ ، ٢٢) . ومن الملاحظ في هذا الصدد ان موران لا يكاد يستخدم فكرة السببية (بمعنى العلة الفاعلة) للتعبير عن رابطة تقوم بين الكائنات المتناهية بعضها وبعضها الآخر ، بل بين الكائن اللامتناهي وبين الكائنات المتناهية ، أو بين الكائن والفعل الذى يقوم به .

ومثل مبدأ السبب الكافي ، الذى استخدمه للتعبير عن الغائية ، وغير ذلك .

سادسا :

من الطبيعي أن يقوم النهج الرياضي على فكرة اللزوم implication ، بمعنى ان القول بالمقدمات إنما يستلزم القول بالنتائج المترتبة عليها أو المبرهنات ، أي القضايا التى يتم البرهان عليها بناء على القول بتلك المقدمات .

ومن الملاحظ أن اللزوم المنطقي قد لا يبدو واضحا في البرهان عند موران ، أو بين مقدماته ومبرهناته . إلا أن ذلك الأمر يمكن أن يتضح لو رتبنا البرهان بطريقة منطقية . وسنمثل لذلك بعدة نماذج من مبرهنات موران ، وذلك كما يلي :

- فالمبرهنة رقم ١ مثلا ، يمكن توضيح البرهان فيها عنده ، أو ترتيبه على النحو التالي :

إذا لم يكن (الكائن اللامتناهي هو كل ما يوجد وكل ما يمكن أن يوجد) ، لزم عن ذلك أن يكون اللامتناهي محدودا .

وبما ان الكائن اللامتناهي غير محدود (التعريف رقم ٧ = ٥)

اذن ، (فالكائن اللامتناهي هو كل ما يوجد وكل ما يمكن ان يوجد) (المبرهنة رقم ١) .

ويمكن التعبير عن ذلك رمزيا كما يلي :

~ ق ⊃ ل . ~ ل ⊃ : ق وذلك ما يعرف بقانون اللزوم العكسي (٨٨) .

- وفي المبرهنة رقم ٢ ، يتم الاعتماد في البرهان على التعريف رقم ١٢ والمبرهنة رقم ١ ، وذلك كما يلي :

∵ الفعل المحض ، هو الكمال الذى يستبعد حالة القوة بالنسبة لشيء ما (التعريف رقم ١٢ = ١٠)

∵ فالكائن اللامتناهي ، هو كل ما يكون موجودا بالفعل وكل ما يمكن ان يوجد . (المبرهنة رقم ١)

∴ فالكائن اللامتناهي ، يكون بالفعل ولا يكون بالقوة .

∵ الفعل المحض هو ما يكون بالفعل ولا يكون بالقوة .

∴ فالكائن اللامتناهي هو فعل محض (المبرهنة رقم ٢) .

- وفي المبرهنة رقم ٣ ، يتم الاعتماد على المبرهنة رقم ٢ ، والتعريف رقم ٧ ، فضلا عن قانوني دى مورجن واللزوم العكسي ، وذلك كما يلي :

يتم توضيح صدق المبرهنة ، بطريقة غير مباشرة ، وذلك بإظهار أنها من المستحيل أن تكذب ، والا وقعنا في تناقض مع المبرهنة رقم ١ ، ورقم ٢ .

فلو كانت المبرهنة رقم ٣ كاذبة ، أى :

إذا لم يكن (الكائن اللامتناهي فعلا غير متناه أو كل ما يوجد ويمكن أن يوجد) ، أى : (ق ٧ ل) كان معنى ذلك ، بناء على قانون دى مورجن ، أن يكون من الكذب القول بأن (الكائن اللامتناهي فعل غير متناه) أى : ~ ق .

وأن يكون من الكذب أيضا القول بأن (الكائن اللامتناهي هو كل ما يوجد ويمكن ان يوجد) . أى : ~ ل . وهذا ما نعبر عنه رمزيا بصيغة التكافؤ التالية :

~ (ق ل) ≡ ق . ~ ل (قانون دى مورجن في حالة نفي الفعل) أو صيغة اللزوم التالية :

~ (ق ٧ ل) : ~ : ⊃ ق . ~ ل (٨٩)

لكن ~ ق تتناقض مع المبرهنة رقم ٢ ، وكذلك تتناقض ~ ل مع المبرهنة رقم ١ .

إذن من المستحيل القول بكذب ق وكذب ل معا .

لكن كذب ق ، ل معا يكافىء كذب (ق ٧ ل) بناء على قانون دى مورجن ،

إذن فمن المستحيل كذب (ق ٧ ل) أيضا .

اذن فالمبرهنة رقم ينبغى أن تكون صادقة بناء على صدق المبرهنتين ١ ، ٢ .

---

(٨٨) انظر كذلك : أسس المنطق الرمزي ، صفحة ١٥٣ و صفحة ١٦٦ (كما تعبر هذه الصيغة السابقة كذلك عن قياس استثنائي في حالة الاثبات بالنفي أو الوضع بالرفع) .

(٨٩) حالة أن التكافؤ يعني التلازم أو اللزوم المتبادل بين الشطرين المتكافئين . انظر : عزمي اسلام ، أسس المنطق الرمزي ، ص ١٩٠ وما بعدها .

ويمكن التعبير عن ذلك رمزياً ـ باستخدام اللزوم ـ كما يلي :

ـ نفترض ان (ق ٧ ل) كاذبة .

ـ ∴ ~ (ق ٧ ل) (١)

ـ ∵ ~ (ق ٧ ل) : ⊃ : ~ ق . ~ ل (٢)

(الصيغة اللزومية لقانون دى مورجن)

ـ ∵ ~ ق كاذبة (٣) (بناء على البرهنة رقم ٢)

ـ ∵ ~ ل كاذبة (٤) (بناء على البرهنة رقم ١)

ـ ∴ ~ (~ ق . ~ ل) (٥) (من ٣ ، ٤)

ـ (ق ٧ ل) صادقة (٦) (بناء على قانون اللزوم العكسى ، أو النفي بالنفي M.T. لرقم ٢ ورقم ٥) .

اذن فالبرهنة صحيحة .

ـ وفي البرهنة رقم ٦ ، يتم الاعتماد على البرهنة رقم ١ ، والبديهية رقم ١٦ ، وعلى مبدأ الهوية ومدى تعبيره عن علاقة متعدية . وذلك كما يلي :

إذا كان (الكائن اللامتناهي هو كل ما يكون موجوداً وكل ما يمكن ان يوجد) (البرهنة رقم ١)

فانه يلزم عن ذلك :

(لو كان أ هو اللامتناهي ، فانه يكون كل ما هو موجود وكل ما يمكن أن يوجد)

وانه (لو كان ب هو اللامتناهي ، فإنه يكون كل ما هو موجود وكل ما يمكن ان يوجد)

وعلى ذلك لن تكون أ مختلفة عن ب بل تكون هي هي نفسها اللامتناهي .

اذن لا يوجد كائنان لا متناهيان ، بل كائن لا متناهٍ واحد .

وهذا ما يمكن التعبير عنه رمزيا كما يلي :

∵ أ = ج . ب = ج : ⊃ : أ = ب (البديهية رقم ١٦ = ١٢)

∴ أ = س . ب = س : ⊃ : أ = ج . ب = ج

∵ أ = ج . ب = ج : ⊃ : أ = ب .

∴ أ = س . ب = س : ⊃ : أ = ب .

وهذا يعني ان اللامتناهي أ هو نفسه اللامتناهي ب (٩٠) فهناك لا متناهٍ واحد وليس لا متناهيين اثنين أو اكثر . اذن فالبرهنة رقم (٦ = ٥) صحيحة .

سابعاً :

ان موران يستخدم عدة طرق للبرهان ، من بينها :ـ

١ ـ طريقة البرهان بالاستبعاد ، وتتلخص في طرح بدائل مختلفة يتم تفنيدها واحدا بعد الآخر ، فيلزم عن ذلك نفي الفكرة الأصلية ، مثل س هي : أ ٧ ب ٧ ج . لكنها ليست أ وليست ب وليست ج . اذن ليست س ، كما هو الحال في البرهنة رقم ٧ (= ٦) ورقم ١٢ (= ٨) .

ففي البرهنة رقم ٧ (= ٦) يبرهن موران على أن (الكائن اللامتناهي لا يقبل الانقسام) ، لأننا لو افترضنا انه يقبل الانقسام ، لكنا أمام ثلاثة بدائل هي : أنه ينقسم الى كائنين لا متناهيين (أ) أو الى كائنين متناهيين (ب) أو كائنين أحدهما متناهٍ والآخر غير متناهٍ (ج) . ويقوم موران بتفنيد هذه البدائل الثلاثة فيلزم عن ذلك ان يكون القول بانه يقبل الانقسام قول كاذب .

ويمكن التعبير عن ذلك رمزيا كما يلي :

∵ س هي أ ٧ ب ٧ ج

لكن س هي $\bar{أ}$. س هي $\bar{ب}$. س هي $\bar{ج}$.

∴ $\bar{س}$

أو كما يلي :

اذا كان اللامتناهي يقبل الانقسام ، لزم عن ذلك أن ينقسم الى كائنين لا متناهيين أو متناهيين أو متناهٍ وغير متناهٍ

(٩٠) وعلاقة الهوية « = » في المنطق لا تعني التساوي الحسابي ، بل تعني الهوية . فالصيغة س = ص لا تعني أن س تساوي ص عدديا أو كميا ، [illegible] هي نفسها ص .

ق ⊃ ل ٧ م ٧ ن
لكن ~ل . ~م . ~ن
∴ ~ق

٢ ـ وطريقة القياس الاستثنائي في حالة النفي بالنفي (أو الرفع بالرفع) .M.T ، كما هو الحال في المبرهنة رقم ٩ (= ٧) ، التي يمكن التعبير عنها رمزيا كما يلي .

ق ⊃ ل . ~ل : ⊃ : ~ق

اذا كان اللامتناهي مركبا ، فهو يقبل الانقسام .
لكنه لا يقبل الانقسام .
اذن فهو ليس مركبا

ق ⊃ ل . ~ل :
⊃ : ~ق

واذا لم يكن اللامتناهي مركبا ، إذن فهو بسيط .

٣ ـ وطريقة القياس الموصول النتائج ، كما هو الحال في المبرهنة رقم ٢٦ التي يمكن التعبير عنها كما يلي :

كل ما يقوم بذاته هو الوجود بذاته (المبرهنة رقم ١٦) .

كل ما يكتفي بذاته يكون قائما بذاته (البديهية رقم ٧) .

∴ كل ما يكتفي بذاته هو الوجود بذاته
.. الوجود بذاته هو اللامتناهي (المبرهنة رقم ١٧) .

.. الكائن المكتفي بذاته هو اللامتناهي . (المبرهنة رقم ٢٦) .

ثالثا :

ليست كل البراهين التي أوردها موران صحيحة من الناحية المنطقية أو كاملة ، انما ينبغي استكمال أو تعديل بعضها حتى تصبح صحيحة .

١ ـ فالبرهان الوارد مثلا في المبرهنة رقم ١١ يبدأ من مقدمتين احداهما مفردة ، وينتهي الى نتيجة كلية . وهذا غير صحيح منطقيا ، فيقول :

كل ما هو مركب يقبل الانقسام (البديهية رقم ٢٠ = ١٦)

واللامتناهي لا يقبل الانقسام (المبرهنة رقم ٧)
∴ فكل ما هو مركب هو لا متناهٍ

ولا يكون هذا الاستدلال صحيحا الا اذا اعتبرنا مقدمته الثانية قضية كلية ، بمعنى أن (كل لا متناهٍ لا يقبل الانقسام) ، وهذه تعني إمكان وجود أكثر من لا متناهٍ ، في حين أنه لا يوجد الا لامتناهٍ واحد بحكم المبرهنة رقم ٦ .

٢ ـ ومثل المبرهنة رقم ٤ ، التي يريد موران فيها البرهنة على أن الكائن اللامتناهي لا يتغير ، بقوله إنه لو تغير فلن يصبح فعلا محضا (على خلاف المبرهنة رقم ٢) . وكان من الضروري أن يسبق ذلك ذكر مقدمة توضح معنى التغير ، على الأقل بالنسبة للانتقال من حالة القوة الى حالة الفعل .

فبرهان موران يتلخص في :
.. اللامتناهي هو فعل محض (المبرهنة رقم ٢)
.. فاللامتناهي لا يتغير (المبرهنة رقم ٤)
ويمكن تعديل هذا البرهان باضافة مقدمة أخرى فيصبح على النحو الآتي :

∵ المتغير ينتقل من حالة (القوة) الى حالة أخرى هي (الفعل) (وهذه ليست تعريفا عند موران ولا بديهية)

∵ اللامتناهي هو فعل محض .
∴ فاللامتناهي لا ينتقل من حالة الى أخرى ، بل هو ثابت .
∴ فاللامتناهي لا يتغير . (المبرهنة رقم ٤) .

صدر حديثاً

كيف اغتنى الغرب
التحول الاقتصادي للعالم الصناعي *

تأليف : ناثان روزنبرج . ل . بيردزل **
عرض وتحليل : ألفونس عزيز ***

كيف استطاع الغرب ـ أوربا ثم أمريكا الشمالية ـ أن يهرب من الجوع والضيق إلى النمو الاقتصادي المستمر والرخاء ؟ لماذا حدث التصنيع في الغرب أولا ؟ لماذا سبق الغرب العالم ؟ لا تزال هذه الأسئلة تثير الكثير من الجدل .

يتناول المؤلفان في هذا الكتاب تطور تاريخ الغرب في العصور الوسطى حتى وقتنا هذا . ويدافعان عن وجهة نظر تقول بأن غنى الغرب ورخاءه غير المسبوقين يرجعان إلى سقوط القيود السياسية والدينية ، حيث سمح هذا السقوط للمشروعات الصغيرة أن تمارس اختياراتها الخاصة بالنسبة للتجديد والابتكار سواء في المجال التقني أو التنظيمي ، أو في التوسع في التجارة ، الأمر الذي أدى إلى تنمية اقتصادية سريعة .

إن الأفكار الرئيسية في تفسير العلاقة التبادلية المركبة بين العلم والتكنولوجيا والسوق تتمثل في الاستقلالية والتجربة والتنوع .

●●●

يذكر الكتاب في المقدمة أن الغرب شهد أولى فترات نموه وتقدمه الاقتصادي في عصر الامبراطورية الرومانية عندما كانت انجلترا وفرنسا وأسبانيا مستعمرات رومانية . وعندما بدأت الامبراطورية الرومانية في الأفول بعد القرن الخامس دخل الغرب فترة من العصور المظلمة Dark Ages سادها التأخر الاقتصادي نحو خمسة قرون .

---

* Nathan Rosenberg & L.E. Birdzell, How the West Grew Rich — The Economic Transformation of the Industrial World, Published by I.B. Tauris & Co. Ltd., London, 1986.

** ناثان روزنبرج اقتصادي ومتخصص بارز في تاريخ التكنولوجيا بجامعة ستانفورد . ل . بيردزل باحث في الدراسات [illegible]

*** أستاذ بمعهد التخطيط القومي بالقاهرة ، ويعار حاليا إلى [illegible] ـ مكتب الشرق الأوسط بالقاهرة

ثم يبدأ الغرب في القرن العاشر فترة من التقدم الاقتصادي ، حيث اتسمت هذه الفترة بزيادة عدد السكان ونمو الزراعة وزيادة عدد المدن ، وبتقدم في فنون الحرب والعمار والنقل والزراعة .

ويذكر المؤلفان في المقدمة أن نمو أوربا الشمالية في الفترة من القرن العاشر حتى القرن الرابع عشر كان في الأساس تراكميا مصدره الزيادة السكانية وتراكم رأس المال ، بمعنى أنه لم يكن لعامل التجديد والابتكار دور بعد في دفع عجلة النمو الاقتصادي . ولكن بمرور الوقت بدأ يظهر عامل التجديد والابتكار كعامل له أهميته في النمو الاقتصادي ، حيث أنه مع النمو الاقتصادي وزيادة تراكم رأس المال والانفاق على التعليم ونمو الخبرات والمهارات ، تطور النظام الاقتصادي في الغرب بظهور عناصر ومكونات جديدة مثل الشركات والأسواق والمنافسة ، وكلها لعبت دورا هاما في إبراز أهمية التجديد والابتكار كأحد العوامل الحاكمة للنمو الاقتصادي .

في حوالي منتصف القرن التاسع عشر حصلت المشروعات على حقوق معينة أمكن بموجبها اتخاذ قرارات كانت من قبل من اختصاص السلطات الدينية والسياسية فقط . ولقد أرست أربعة من هذه الحقوق أسس مرحلة النمو الاقتصادي المبني على التجديد والابتكار ، هذه الحقوق هي : حق الأفراد في إنشاء المشروعات ، حق المشروعات في الحصول على السلع وبيعها ، حق المشروعات في إضافة أوجه نشاطات جديدة أو التحول لأوجه نشاطات أخرى ، وحق المشروعات في ملكية أصولها وأنه ليس للسلطات السياسية حق مصادرتها ، وإنما لها فقط حق فرض الضرائب وبمعدلات محددة ومعروفة .

واستمر تطور المشروع الاقتصادي فصار وحدة تتخذ القرارات الاقتصادية وتتحمل الربح أو الخسارة المترتبة على القرارات المتخذة . إن تحميل المشروع مسئولية اتخاذ القرارات الاقتصادية كان أساسيا في دفع عجلة التجديد والابتكار .

ولقد ترتب على توزيع السلطة في اتخاذ القرارات الاقتصادية بشكل عام ، وقرارات التجديد والابتكار بشكل خاص ، ظهور الأسواق التي أصبحت مؤسسات لحل التناقضات في المصالح بين المشروعات والعاملين والمستهلكين . ولم يقتصر دور الأسواق على تحديد الأسعار وتخصيص الموارد ، وإنما صار لها دور أساسي في عملية التجديد والابتكار . وصار معيار نجاح أو فشل التجديد والابتكار هو مدى استجابة السوق ، الأمر الذي أدى إلى أن تصبح المنافسة عنصرا أساسيا في التجديد والابتكار .

أشار الكتاب أيضا في المقدمة إلى أنه في القرون الأولى لنمو الغرب كانت المشروعات تطور فنونها الإنتاجية الخاصة بها . ولكن منذ أوائل القرن التاسع عشر بدأ العلم يتطور بعيدا عن الصناعة ، وأخذ إسهام العلم في تطوير التكنولوجيا الصناعية يزداد تدريجيا طوال القرن المذكور . ثم في نهاية ذلك القرن وأوائل القرن العشرين بدأت تظهر معامل للبحوث التكنولوجية تلعب دورها كحلقة وصل بين العلم والصناعة . ولقد كان لهذا التطور أثر كبير في دفع عجلة النمو الاقتصادي من خلال نمو وتراكم المعرفة العلمية .

يذكر المؤلفان في **الفصل الثاني** وعنوانه « **نقطة البدء : العصور الوسطى** » أن القرن الخامس عشر كان بداية الطريق إلى الثروة حيث بدأت أوربا تتجاوز المجتمع الذي تحكمه التقاليد والذي ليس له أي استراتيجية أو حسابات والذي يستند نظامه السياسي والاقتصادي - سواء تمثل في الإقطاع أو النقابات الطائفية

- إلى سطوة رب العائلة أو القبيلة . والذي فيه كانت القيادة السياسية والاقتصادية واحدة .

وكان قد بدأ ينمو في داخل أحشاء هذا المجتمع نظام جديد حيث بدأت تبدو ملامح التعددية السياسية كظاهرة جديدة نجمت عن فشل خلفاء شارلمان في تأسيس سلطة سياسية موحدة في أوربا الغربية . ولقد أدى التفكك النهائي للسلطة السياسية ووقوعها في أيدي « البارونات » المحليين إلى تهيئة الأوضاع المناسبة لممارسة أشكال وطرق جديدة للتجارة والصراع والحروب ، ولقد صاحب هذا نشوء وتطور المدن ، وأصبح بعضها وحدات مستقلة خارج النظام الإقطاعي وكان أن نمت التجارة وظهرت طبقة التجار . وصاحب أيضا نمو المدن والتجارة تقدم في العمار والموسيقى والفنون والآداب والحرف وشئون الحرب .

كذلك أدت التغيرات في تكنولوجيا الحرب إلى نقل السلطة السياسية من أيدي الإقطاعيين إلى السياسيين ورجال الحاشية ، وفقد الإقطاع معظم نفوذه السياسي . وفي خلال فترة قرنين من الزمان (القرن الخامس عشر والقرن السادس عشر) أفسح التنظيم الاقطاعي للزراعة - المؤسس على أساس مقايضة العمل بالأرض - الطريق لزراعة قامت على التعامل النقدي والحيازات الصغيرة . وتم استسلام الإقطاع لنظام اقتصادي جديد اتسم بالتجارة النقدية وليس بالمقايضة .

وترتب أيضا على التطورات السابقة الذكر نقص مستمر في نسبة السكان التي احتاجتها الزراعة ، وارتفاع مستمر في نسبة السكان الذين عاشوا في المدن . وأصبحت بعض المدن مراكز رئيسية للتجارة ، وكان من أهمها فينيسيا وجنوه وفلورنسا .

وفي الفصل الثالث وعنوانه « نمو التجارة حتى عام ١٧٥٠ » أشار الكتاب إلى أن الفترة بين منتصف القرن الخامس عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر كانت تمثل عصر نمو التجارة . خلال هذه الفترة ثبت الغرب أقدامه في الهند وقضى على مدنيات الأزتك Aztec والانكا Inca في أمريكا ، واستعمر كلا من أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية . وباختصار وضع الغرب نفسه على طريق السيطرة الاقتصادية والسياسية والتكنولوجية قبل أن يبدأ عصر المصانع اليدوية بفترة .

ولقد ساعد على نمو التجارة تطور وسائل النقل البحري التي ساعدت الغرب وقتئذ على الوصول إلى الأمريكتين وآسيا .

وقد كان نمو التجارة الذي حدث بعد القرن الخامس عشر كميا يعكس نموا في حجم التجارة ، ونوعيا يعكس التحول في نمط التبادل المبني على العادات والعرف إلى التبادل المبني على الأسعار المحددة من خلال التفاوض بين المشترين والبائعين .

ينتقل المؤلفان إلى مناقشة ظهور الأسواق ونموها وأسباب هذا النمو ، ويوافقان على ما ذكره كارل ماركس وفريدريك انجلز في « البيان الشيوعي » الصادر في عام ١٨٤٨ « Communist Manifesto of 1848 » ، من أن طموح الطبقة الوسطى الصناعية (البورجوازية الصاعدة وقتئذ) كان عاملا أساسيا في نمو الأسواق خاصة وأن الاكتشافات الجغرافية والوصول إلى الأمريكتين وأسواق الهند الشرقية والصين أعطت للصناعة دفعة قوية . ولكن يضيف المؤلفان عاملا آخر هو انتهاز الفئات الحاكمة الفرصة للحصول على مزيد من الضرائب على التجارة فيما وراء البحار .

كذلك أبرز المؤلفان أثر النمو السكاني في أوروبا الغربية على نمو التجارة ، وأيضا أثر نمو التجارة على قيام طبقة التجار .

وبحلول عام ١٧٥٠ يمكن القول بأن نمو التجارة كان قد ارتقى بمستوى الرفاهية الاقتصادية من خلال الوصول إلى درجة أعلى من التخصص التي بدوره أدى إلى زيادة التبادل الذي أفاد كل الأطراف المشتركة فيه . أيضا كان هناك تحسن في طرق الإنتاج الفنية في كل من الزراعة والحرف . وفي انجلترا وفرنسا أدى التغير في الزراعة للسيد الإقطاعي إلى الزراعة على أساس الحيازات الفردية للفلاحين إلى زيادة حجم الغذاء . إن بناء مجتمع حضري جديد على أنقاض المجتمع الريفي القائم في ذلك الوقت بدأ كعملية تأخذ مجراها قبل الثورة الصناعية .

ولقد شهد منتصف القرن الثامن عشر بداية الصناعة اليدوية ، وفي هذه المرحلة تطورت في أوروبا الرأسمالية التجارية كنظام اقتصادي خلف الإقطاع . ذلك أن تطور أساليب الزراعة خلق عمالا زراعيين لا يملكون أرضا يحتاجون إلى عمل بديل آخر .

ويوضح الفصل الرابع وعنوانه « تطور مؤسسات موالية لنمو التجارة » أن التوسع في التجارة تطلب قيام ترتيبات وأوضاع تنظيمية جديدة . من أول هذه الترتيبات قيام مجموعة متكاملة من القوانين التجارية والمحاكم التجارية والمحامين والقضاة ، ذلك أن كبر حجم الصفقات التجارية وطول مدد تنفيذها وخاصة بالنسبة للتجارة فيما وراء البحار التي قد تستغرق ستة شهور أو سنة أو أكثر تحمل معها تزايد عنصر المخاطرة الأمر الذي يتطلب وجود قوانين ومؤسسات قانونية تلزم الأطراف المتبادلة باحترام تنفيذ العقود التجارية .

كذلك صاحب نمو التجارة تطور نظام للتمويل قصير الأجل تمثل في استخدام الحوالات والكمبيالات المالية . ومع التوسع في استخدام هذه الكمبيالات تطور الأمر بحيث بدأ التجار الأقل شهرة في إيداع أرصدة لدى تجار أكبر وأكثر شهرة مما مكنهم من تمويل مدفوعاتهم التجارية بكمبيالات مسحوبة على التجار الأكثر شهرة مقابل سعر خصم (وذلك بالرغم من تحريم الربا) والأمر الذي تطور تدريجيا إلى قيام نظام الودائع المصرفية . إن نظام التأمين ضد المخاطر البحرية كان نظاما قديما معروفا لدى اليونانيين القدماء ، وكان معروفا أيضا في إيطاليا في أواخر القرن الثاني عشر . ومع نمو التجارة فيما وراء البحار ظهرت أسواق التأمين البحري في ايطاليا وامستردام ولندن . وصار هناك فصل بين مخاطر التجارة ومخاطر السفر والنقل البحري مما كان له أكبر الأثر في نمو التجارة فيما وراء البحار . وتجدر الإشارة إلى ظهور التأمين البحري « اللويدز » (Lloyds) في أواخر القرن السابع عشر . أيضا من الترتيبات التنظيمية الهامة التي ساعدت على نمو التجارة إقرار حق الملكية الفردية مع ضمان عدم المصادرة . ولقد تضمنت وثيقة « الماجناكارتا Magna Carta » في انجلترا هذا الحق . وفي هذا المضمار سبقت انجلترا جاراتها الأوربية الأخرى . وقد استبدل حق المصادرة بحق فرض الضرائب بشكل منتظم ، بحيث تفرض الضرائب بمعدلات معروفة وفي أوقات محددة ، وبحيث يمكن للتجار الوصول إلى الربح الصافي المتوقع ، الأمر الذي كان له أثره الهام في التوسع التجاري . كذلك من الترتيبات التنظيمية الهامة ، ذلك التطور الذي حدث خلال القرن السابع عشر وتمثل في قيام أشكال تنظيمية اقتصادية (مشروعات تجارية) لا تقوم على القرابة العائلية قادرة على ممارسة النشاط التجاري الذي يتعدى حجما معينا والذي يمكن للفرد بمفرده أو للتنظيم العائلي

الذي يقوم على القرابة أن يمارسه . ولقد اقتضى قيام مشروعات تجارية كبيرة استخدام أسلوب لتنظيم حسابات المشروع ولمعرفة الأصول والخصوم وحجم الائتمان ، فكان أن استحدث نظام إمساك الدفاتر واتباع طريقة القيد المزدوج .

ويشير الفصل أخيرا الى أن نمو التجارة خلق ظروفا جديدة وضعت كل شخص تقريبا في وضع ثنائي مدين ودائن ، الأمر الذي تطلب قيام نظام أخلاقي يقوم على « التعامل الأمين » « واحترام التعهدات والالتزامات » و « الالتزام بالتوقيت » وربما يكون الإصلاح البروتستنتي قد أقام نظاما أخلاقيا أكثر ملاءمة للنمو الاقتصادي من تعاليم الكاثوليكية .

ويتناول الفصل الخامس « تطور الصناعة : ١٧٥٠ - ١٨٨٠ » . يذكر المؤلفان أنه حتى منتصف القرن الثامن عشر كان لا يزال هناك النقابات الطائفية والحرفيون الذين يتمسكون بطرق الإنتاج القديمة ويقاومون طرق الإنتاج الجديدة . ولكن بحلول عام ١٨٨٠ كانت قد انتهت صورة الحرفي الماهر وحل محله صورة الصانع كمنظم يحاول أن يخلق عالما جديدا .

ويذكر المؤلفان أنه خلال الفترة ١٧٥٠ - ١٨٨٠ حدث تطوران فنيان هامان ، تمثل التطور الفني الأول في الزيادة الكبيرة في استخدام البخار كمصدر قوى في الإنتاج وفي النقل البري والبحري . ففي صناعات الحديد والنسيج استخدمت الطاقة المولدة من الفحم باستخدام الماكينات التي تعمل بقوة البخار . أما التطور الفني الثاني فكان إحلال الحديد والصلب محل الخشب . كما حدث خلال الفترة المذكورة تطور تنظيمي هام تمثل في التحول من ورشة الصانع إلى المصنع ، والأمر الذي ترتب عليه انفصال مكان العمل عن مكان الإقامة (السكن) .

وصارت المصانع تقام حيث توجد مصادر المياه أو الفحم ، وكذلك بقرب أسواق المستهلكين أو مصادر المواد الخام أو وسائل النقل . وكان المبدأ الحاكم في هذا الصدد هو استخدام الشكل والموقع وحجم الإنتاج الأكثر اقتصادا .

ولقد تمثل التغير الأكثر أهمية في التنظيم الاقتصادي في التحقق من أن العمل الأهم للمشروع الصناعي ليس مجرد تشغيل المصنع بكفاءة وإنما خلق أو اكتشاف تغييرات في المنتج ، الإنتاج ، المواد الأولية ، التوزيع ، أو التنظيم ، التي تؤدي إلى زيادة الهامش بين التكلفة والعائد . وهكذا أصبح هناك تمييز بين مفهوم المشروع ومفهوم المصنع والصناعة .

ويذكر المؤلفان أيضا أنه حتى نهاية عصر الإقطاع كانت الأجور وشروط التعاقد الأخرى للعمل تحددها النقابة الطائفية والعرف والقانون . ولكن بحلول عام ١٨٨٠ تقريبا كان قد تم التحول إلى علاقات السوق ، الأمر الذي أدى إلى أن شروط التعاقد أصبحت تحددها عوامل العرض والطلب ، وأصبحت الأسواق وعلاقات السوق سمة أساسية للاقتصاديات الحديثة .

يشير المؤلفان أيضا إلى أن عملية التحضر urbanization خطت خطوات سريعة بفعل التقدم في طرق الإنتاج الفنية في الزراعة مما أدى إلى نقص الطلب على العمالة الزراعية من ناحية ، وبفعل قيام المصانع التي تمكن توظيف العمال غير المهرة فيها من ناحية أخرى .

يبرز المؤلفان نقطة هامة تتصل بأثر قيام نظام المصنع على تغيير العلاقة بين العمل والعائد . إن الشكل التقليدي السابق على تطور قيام نظام المصنع كان يتمثل في قيام الحرفي أو الصانع بإحضار المواد الخام وتحويلها

بنفسه إلى منتج نهائي ثم يسوقها بنفسه ، وبالتالي كانت الصلة بين جهد العامل وقيمة المنتج وعائد العامل قوية وظاهرة . ولكن مع إدخال نظام تقسيم العمل داخل المصنع صارت العلاقة جماعية وليست فردية . وأصبح ناتج جهد العامل مجرد مساهمة في قيمة المنتج النهائي اندمجت مع مساهمات العمال الآخرين ، فأصبح ناتج العامل الفردي غير ظاهر ، وبالتالي لم يعد هناك صلة ظاهرة مع قيمة المنتج النهائي ، الأمر الذي لم يترك مجالا لإمكانية الربط بين الجهد والعائد (الأجر) .

ولكن في ظل المعرفة الحالية « بسيكولوجية الجماعة group psychology » يمكن تصور أن العلاقات الجماعية بين العمل ونوعية وقيمة المنتج وعائد العمل تكون أكثر رضا وارتياحا من العلاقات الفردية . وهناك شك قليل اليوم في أن جماعية العلاقة بين العامل والناتج تعد تكلفة تحسب في الجانب المدين في تقييم نظام المصنع .

وفي الفصل السادس يناقش المؤلفان موضوع « تنوع التنظيم : الشركة المساهمة » من حيث تطور الأشكال المتعددة للشركات المساهمة وخاصة شركات الأعمال .

مع بداية القرن السادس عشر منحت انجلترا وفرنسا وهولندا تصاريح مرسوم لإنشاء شركات مساهمة لممارسة النشاط التجاري . ولم يكن التمييز بين التجارة والسياسة واضحا في ذلك الوقت ، والمثل المعروف في هذا الصدد دور شركة الهند الشرقية التي تأسست عام ١٦٠٠ ، هذا النوع من الشركات استخدم أيضا لأغراض استعمارية ، فمثلا شركة فرجينيا وشركة خليج ماساتشوستس وشركة خليج هدسون تذكرنا بأن بعض المستعمرات الأمريكية أقامتها جماعات نظمت كشركات صدر بإنشائها قانون من البرلمان .

وفي العقود الأولى من القرن التاسع عشر تراجعت أهمية الشركات التجارية وظهر شكل آخر من الشركات وهي « شركات الامتياز » التي حصلت على حق امتياز من الحكومات في مجالات متعددة مثل بناء الكباري ومد الجسور والطرق . وفي العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر امتد نشاط هذه الشركات إلى مجالات أخرى تتصل بالمنافع العامة مثل الغاز والمياه والكهرباء والتليفونات . ولم تكن هذه الشركات بالضرورة احتكارات ، ولو أن كثيرا منها كان كذلك في نظر القانون أو في الواقع .

وهناك نوع ثالث من الشركات المساهمة وهي شركات الأعمال الحديثة التي طورها التجار الإنجليز منذ القرن السابع عشر . ولا تعتبر الشركات التجارية الصادر بإنشائها قانون برلمان أو شركات الامتياز أسلاف شركات الأعمال الحديثة . وتتسم هذه الشركات بأن أسهمها قابلة للتحويل ، كما أن حائزي الأسهم ليس لهم حق العمل كوكلاء لبعضهم البعض ، إذ أن مديري الشركة فقط لهم حق الإدارة ولقد تمثل أهم عيوب هذه الشركات في بادىء الأمر في أن حاملي الأسهم يتحملون مسئولية غير محدودة إزاء ديون الشركة .

ولقد كانت هناك محاولات لاعاقة تقدم الشركات المساهمة ، من أهمها صدور قانون Bubble Act في عام ١٧٢٠ الذى نظر إلى هذه الشركات باعتبارها أمرا مقلقا . ولكن في عام ١٨٢٥ ألغى هذا القانون (أى بعد حوالي ٥٠ عاما من نشر آدم سميث لكتابه ثروة الأمم) .

ولتدعيم وضع الشركات المساهمة صدر في انجلترا في عام ١٨٣٤ قانون أصبحت بموجبه الشركات المساهمة هيئات لها شخصية قانونية . وفي عام ١٨٥٦ وافق البرلمان الإنجليزى على أن تصبح مسئولية حامل الأسهم

في الشركة المساهمة إزاء ديون الشركة مسئولية محدودة . ويذكر المؤلفان أن الولايات المتحدة كانت قد سبقت إنجلترا في اقرار المسئولية المحدودة لحاملي الأسهم في الشركة المساهمة ، إذ تم ذلك على الأقل في نيويورك في أوائل القرن التاسع عشر .

وفي العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر ، كانت أسواق السندات المالية ، على الأقل في الولايات المتحدة ، مفتوحة للشركات المساهمة الصناعية ، الأمر الذى ساعد على تكوين شركات ذات حجم ضخم .

وخلاصة القول أنه في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر غلب الشكل التنظيمى للشركة المساهمة في كثير من المجالات ، وأصبح قانون الشركات المساهمة بمثابة الإطار القانونى لمقابلة الاحتياجات التنظيمية لمشروعات القرن التاسع عشر .

ويتناول **الفصل السابع** موضوعات التكنولوجيا **والاتحادات الاحتكارية** وسوق الأوراق المالية .

في ثمانينات القرن التاسع عشر شهد اقتصاد الولايات المتحدة تغييرات هامة اذ بدأت الصناعة تسهم في الناتج المحلى الأمريكى بنسبة أكبر من إسهام الزراعة وأصبح الاقتصاد الامريكى اقتصادا صناعيا في المحل الأول ، ولم تعد الولايات المتحدة اقتصاديا مستعمرة للعالم القديم .

شهدت الولايات المتحدة في الفترة التى تلت الحرب الأهلية الأمريكية عددا من التطورات التكنولوجية الهامة كان لها أثر بالغ في تخفيض تكاليف الانتاج والأسعار ، فمثلا انخفض الرقم القياسى لأسعار الجملة من ١٠٠ في عام ١٨٨٠ إلى ٨٢ في عام ١٨٩٠ .

وللاستدلال على التطورات التكنولوجية يذكر المؤلفان مثلا أن عدد الماكينات البخارية المستخدمة في الصناعة قد تضاعف ما بين ١٨٦٠ ، ١٨٨٠ . ثم تضاعف العدد مرة أخرى ما بين ١٨٨٠ ، ١٨٩٠ . كذلك حدث تقدم في إحلال القوى الكهربائية محل القوى الميكانيكية مما ساعد على إقامة مصانع أكبر . أيضا حدث تطور في استخدام ماكينات الاحتراق الداخلى والتى يعد اختراعها بمثابة بذرة الثورة الصناعية الثانية ، حيث مهدت لصناعة السيارات والطائرات . كذلك حدثت ثورة في الاتصالات إثر اختراع ماركونى لجهاز الارسال .

وباختصار زادت الولايات المتحدة من طاقتها الصناعية في الفترة ١٨٨٠ ـ ١٩٩٠ وطورت كثيرا من الطرق التكنولوجية المستخدمة بما تطلب قيام مشروعات ذات حجم أكبر . ولكن كانت هناك صعوبات في الحصول على رأس المال المطلوب . لذلك كانت هناك حاجة ماسة لأشكال تنظيمية جديدة من المشروعات لديها قدرة أفضل على جذب رؤوس الأموال وتضمن للمستثمرين أرباحا أكبر ودرجة مخاطرة أقل . هذه الأشكال التنظيمية شملت الشركات المساهمة والاتحادات الاحتكارية (trusts) والاندماجات (mergers) وهذا الشكل التنظيمى الأخير ظهر بعد عام ١٨٩٤ ، وبلغ عدد الاندماجات أقصى حد له في عام ١٩٠٠ أو ١٩٠١ .

ومن أسواق الأوراق المالية يذكر المؤلفان أن النشأة الأولى لها كانت في إيطاليا وفرنسا وأسبانيا وألمانيا وكان ذلك في القرن الخامس عشر . وتطورت بعض الشىء في امستردام في بداية القرن السابع عشر . ثم تكونت سوق لندن للأوراق المالية في عام ١٧٧٣ ، وسوق نيويورك في عام ١٧٩٢ . ولقد زاد كثيرا عدد أسواق

الأوراق المالية في الولايات المتحدة في الفترة ١٨٦٠ - ١٩٣٠ حيث أنشئت نحو ٢٥٠ سوقا مالية محلية .

وفي ذلك الوقت كانت سمعة الأوراق المالية غير طيبة عند المستثمرين العقلاء . ولقد سبقت انجلترا الولايات المتحدة في تطوير أسواق الأوراق المالية للشركات الصناعية الأمر الذى ساعد الشركات الصناعية الانجليزية في الحصول على رؤوس الأموال اللازمة لتمويل التوسع الصناعي عندما حدثت تطورات تكنولوجية ترتب عليها طفرات كبيرة في حجم الصناعة ، بينما لم تتح مثل هذه الفرصة للشركات الأمريكية ، الأمر الذى دعاها إلى الاعتماد في التمويل على الاتصالات مع الأشخاص الأغنياء أوالبنوك .
ويذكر المؤلفان أن البعض يرى أن هذا الوضع كان أحد الأسباب الهامة التى دفعت بحركة الاندماجات بين الشركات الصناعية الامريكية بشكل أسرع من حركة الاندماجات بين الشركات الانجليزية .

ويتساءل المؤلفان لماذا أخذ المستثمرون وقتا طويلا لاكتشاف مزايا أسواق الأوراق المالية . في نظرهما أن الإجابة المحتملة هى أن معظم المشروعات الصناعية في القرن التاسع عشر كانت صغيرة الحجم وليس في استطاعتها إصدار أسهم وسندات يجرى تداولها في سوق مالية نشيطة . إن ظهور الشركات الأكبر حجما كان يجب أن يسبق عملية إصدار أسهم وسندات تطرح للتداول في أسواق الأوراق المالية وهكذا فإنه لايثير الدهشة تماما أن الاتجار الواسع النطاق بالأوراق المالية الصناعية الأمريكية إنما ترجع أصوله إلى الاتجار في الأوراق المالية التى أصدرتها الترستات (الاتحادات الاحتكارية) في ثمانينات القرن التاسع عشر .

ويذكر المؤلفان أنه مع بداية خريف ١٨٩٧ فإن حركة الاندماجات بين الشركات التى جاءت في أعقاب فترة الكساد (١٨٩٣ - ١٨٩٧) أكملت تحول معظم الصناعات الأمريكية إلى شركات مساهمة ذات أسهم مسجلة في أسواق الأوراق المالية .

إن طرح الأوراق المالية للتداول في الأسواق المالية كان يعد نوعا من التأمين ضد مخاطر الاستثمار طويل الأجل . إن الشركة ذات الأسهم القابلة للتحويل تحول مخاطر الأجل الطويل للصاحب لاستثمار حجم كبير من رأس المال ، حيث أن أسهم الشركات المتداولة في أسواق الأوراق المالية يمكن أن تباع بالأسعار المعلنة ، غالبا ، يوميا . وهكذا فإن حامل الأسهم يمكنهم إذا أرادوا ألا يرتبطوا بالشركة طوال فترة نشاطها .

كذلك فإن حامل الأسهم في شركة يستطيعون أن يحدوا من مخاطر انخفاض أسعارها بأن يستثمروا أموالهم أيضا في شراء أسهم شركات متعددة مختلفة .

وفي الفصل الثامن وعنوانه الصلة بين العلم والثروة يناقش الكتاب العلاقة بين العلم والتكنولوجيا الصناعية وثروة الغرب .

يذكر المؤلفان أن كلا من العلم والتكنولوجيا في الغرب له مجراه المستقل وإن كان لهما ارتباط ببعضهما البعض هنا وهناك .

وفي عام ١٦٠٠ تقريبا ، في وقت جاليليو ، كان الغرب متفوقا على المجتمعات الأخرى في الدراسة المنتظمة للظواهر الطبيعية - أي العلم - يقوم بها دارسون متخصصون . ومنذ ذلك التاريخ والفجوة تتسع . ولكن ثروة الغرب لم تتقدم بوضوح عن الثروة في العصور السابقة أو في الاقتصاديات الأخرى إلا بعد نحو ١٥٠ أو ٢٠٠ عاما أخرى . إنه من الواضح أن حلقات الربط بين النمو الاقتصادى والتفوق في العلم ليست قصيرة وبسيطة .

إن العلم والتقدم الاقتصادى فى الغرب كانا منفصلين حتى بداية الربع الأخير من القرن الماضى . ولقد كان يرجع الفضل فى التكنولوجيا المستخدمة فى الغرب إلى جهود أفراد لم يكونوا علماء ، وإن كانوا على دراية علمية تطبيقية قليلة . إن الفصل المهنى بين العلم والصناعة كان تاما إلا بالنسبة للكيميائيين الذين كانوا مشغولين بعمليات التحليل والاختبار والقياس فى بعض العمليات الصناعية .

لقد تغير هذا الموقف فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر . فى ذلك الوقت قدم العلم الأساسى تفسيرات لكثير من الظواهر الكهربائية والكيميائية والطبيعية الأخرى ، والتى لم تكن واضحة لغير المتخصصين علميا . ولم تكن هذه التفسيرات العلمية فى معظمها إستجابة لاحتياجات اقتصادية ، وبالتالى لم تأخذ مجراها فى التطبيق الاقتصادى المباشر . وإنما نشأت أساسا بين أكاديميين وعلماء كونوا مجالا علميا له استقلاليته الذاتية . إن اشتقاق عمليات ومنتجات جديدة أو متطورة من التفسيرات « غير الواضحة » من العلم أصبح مجال العمل لخبراء الصناعة ، وكانت فيها الاقتصادية الكامنة وراء بذل جهودهم المكثفة فى هذا المجال .

إن الصناعة خلال معظم التاريخ الإنسانى كان يوجد لديها المبرر الكافى لكى لاتعطى إلا اهتماما قليلا للتفسيرات العلمية ، ذلك لأن هذه التفسيرات هى فى الأكثر مصدرها الخيال العلمى .

ويقدم المؤلفان تفسيرا لدور التكنولوجيا فى دفع النمو الاقتصادى فى الغرب يتمثل فى :

أولا إن العلم الأساسى فى الغرب خلق تفسيرات خاصة بالطبيعة (nature) التى امتلكت إمكانيات لم يسبق لها مثيل للاستفادة منها فى التطبيق العملى . ويرجع هذا الإنجاز جزئيا إلى نبوغ وعبقرية العلماء فى الغرب ، وجزئيا إلى القيود على الطرق التجريبية التى جعلت التفسيرات قريبة من الحقيقة . ثانيا عبر الغرب الفجوة التقليدية بين العلم والتطبيق الاقتصادي وترجموا التفسيرات العلمية إلى نمو اقتصادى .

ولكي يعبر الغرب الفجوة طورّ مايمكن أن يصل إلى نظام للتجديد والابتداع والابتكار ، أولا على مستوى الشركة ثم ثانيا على مستوى الاقتصاد القومى ككل . ولقد كان للجسر الذى عبر عليه الغرب الفجوة طرفان ، الأول كان معامل البحوث الصناعية التى ألهمت لوضع المعرفة والطرق العلمية فى التطبيق على المشاكل التجارية ، والثانى كان المستهلك الذى يشترى ويستخدم المنتج (أو المعرفة) الذى تجسد فيه المعرفة العلمية . فالغرب كان فريدا فى الربط بين وظائف التصنيع والتسويق فى شركات الأعمال التقليدية والمراكز العلمية تحت إدارة مشتركة وبأهداف ودوافع مشتركة .

هذا الربط كان لديه فرصة كبيرة لاظهار قدراته الكبيرة كأداةللنمو. لقد أثبت أنه طريقة فعالة للتعرف على المواقف الجديدة حيث يمكن أن يكون العلم ذا قيمة للمستهلكين ، والاستفادة منهم . إن الربط والجمع بين العلماء والمديرين فى مشروع مشترك يطور كثيرا التعرف على إمكانيات التغيير وتخفيض مخاطره وزيادة العائد المحتمل منه . وهكذا دفع هذا الربط أهداف ودوافع النظم الاقتصادية فى الغرب تجاه تغييرات كبيرة ونمو كبير .

إن النمو الاقتصادى ينتج من التجديد والابتداع والابتكار - إدخال منتجات وعمليات وخدمات جديدة . وبينما التكنولوجيا عنصر حيوي للتجديد والابتكار ، إلا أنها ليست العامل الوحيد ، ذلك أن

النمو المتصل والمتراكم للمعرفة العلمية والفنية لم يكن من الممكن أن يتحول إلى نمو اقتصادى مستمر لو لم يتمتع المجتمع الغربى بإجماع اجتماعى يحبذ الاستخدام اليومى لمنتجات التجديد والابتكار . كذلك سمح الغرب للمنظمين المجددين والمبتكرين درجة من الحرية وبعيدا عن التدخل السياسى والدينى . إن القوة العملية للتجديد انتشرت انتشارا واسعا بفضل مؤسسة اقتصادية أخرى في الغرب : الحرية لتكوين مشروعات جديدة وتغيير المشروعات القديمة . وتم هذا خلال الأسواق التى يعتبرها الاقتصاديون أهم مؤسسة اقتصادية رئيسية ، أمكن للغرب من خلالها أن يكافىء المجدد والمبتكر الناجح ويعاقب الفاشل .

وفي **الفصل التاسع** وعنوانه « تنوع المشروع » يؤكد المؤلفان على **أهمية** تنوع التنظيم الاقتصادى للمشروعات في النظام الاقتصادى في الغرب في تحقيق التقدم والرخاء .

ويذكر المؤلفان أن المنافسة كانت - ولاتزال - المصدر الرئيسى للتنوع في التنظيم الاقتصادى للمشروعات ، ويرجع هذا إلى أن الاستراتيجية الرئيسية للمنافسة تتمثل في محاولة كل منافس تمييز نفسه عن غيره من المنافسين الآخرين . ويمكن تحديد أنواع التمييز التى تسهم خاصة في النمو الاقتصادى والتجديد والابتكار في : تطوير منتجات جديدة ، طرق الإنتاج والتوزيع ، وأشكال التنظيم .

ويذكر المؤلفان أن التنظيم الاقتصادى للمشروعات في الغرب لايقوم فقط على المشروعات الضخمة ، ويعتقدان أن البعض الذى يحاول أن يؤكد على أن المشروعات الضخمة هى كل مايتم به الغرب الحديث إنما يقلل كثيرا من أهمية المشروعات الأصغر التى تلعب دورا أساسيا في نمو الاقتصاد الغربى .

إن من أهم مايتسم به التنوع في الشكل التنظيمى للمشروعات في الغرب هو أنه في داخل الصناعة الواحدة تتعايش معا الشركات ذات الأحجام والنشاطات المختلفة . إن الشركات الضخمة في كل صناعة تميل لأن تعطى الفرصة لشركات صغيرة كثيرة لتقوم بنشاطات معينة تحقق لها ربحا عند مستوى أسعار أقل من الأسعار التى يمكن أن تحقق ربحا للشركات الضخمة . وتكون النتيجة أن الشركات الضخمة في صناعة معينة التى تسوق منتجات نهائية تعتمد على كثير من الشركات الصغيرة في إمدادها بكثير من الأجزاء والمكونات وقطع الغيار .

ويتناول الفصل ظاهرة نمو الشركات الكبيرة في الاقتصاد الأمريكى في الفترة ١٨٨٠ - ١٩١٤ ، فيشير المؤلفان إلى مدرستين تتناول القوى التى حددت حجم المشروعات الأمريكية في الفترة المشار إليها . إحداهما تؤكد على أن كبار الماليين كانوا وراء قيام مشروعات كبيرة من خلال الاتحادات الاحتكارية والشركات القابضة والاندماجات . والثانية تقول بأن تطور تكنولوجيات الإنتاج والتوزيع ، مع التطورات في تنظيم المشروعات ساعد على قيام مشروعات كبيرة في بعض الصناعات .

ويشير المؤلفان إلى أن حركة الاندماجات في الاقتصاد الأمريكى تتوافق وحجم النشاط في الدورة الاقتصادية ، فتزيد وتتصاعد في فترة الرواج ، وتقل في فترة الانكماش . كذلك يشير المؤلفان إلى أن حركة الاندماجات قد انكمشت على أثر إصدار الكونجرس في عام ١٩٥٠ لقانون Celler - Kefauver Antimerger Act الذى حظر قيام اندماجات تهدد المنافسة .

وفي الفصل العاشر (الأخير) وعنوانه « استنتاجات ومقارنات » يذكر المؤلفان أنهما أشارا مرارا إلى الحقيقة الواضحة من أن النمو الاقتصادي هو شكل من التغيير ، لذلك فإن طريق الغرب للثروة استلزم أن يتحمل ويتقبل التغيير الاجتماعي والسياسي أكثر من أي ثورة سابقة . فاجتماعيا ذهب التغيير إلى ماوراء التحول إلى الحضر . ولقد تقدمت هذه العملية أكثر بفضل التعليم الواسع ووسائل الاتصال والسفر على نطاق واسع الأمر الذي جعل قاطن المدينة في عام ١٧٨٥ يبدو وكأنه ريفي بسيط بالنسبة لساكن المدينة اليوم . وسياسيا فلم تحدث إلا ثورات قليلة لتغييرات جذرية في هياكل القوى مثلما أحدثه ظهور جماعات سياسية جديدة على أثر انتقال السلطة من الملكيات المطلقة وحاشياتها ، التي كانت لاتزال مسيطرة في أوربا ١٧٨٥ ، إلى الطبقات الوسطى الأوروبية ثم إلى الطبقات العاملة . واقتصاديا فإن الغرب نما وإغتنى بالمقارنة مع الاقتصاديات الأخرى ، حيث أتيحت الفرصة للقطاع الاقتصادي أن يحقق الاستقلالية في إجراء التجارب لتطوير منتجات متنوعة وجديدة ، وطرق إنتاج جديدة ، وأشكال تنظيمية جديدة للمشروعات . وكذلك تطوير علاقات السوق ووسائل النقل والمواصلات وعلاقات رأس المال والعمل . ولقد أمكن لمؤسسات السوق التي تطورت في ظل هذه الأوضاع أن تحقق أرباحا عالية للابتكارات والتجديدات الناجحة ، وأن تهدد الابتكارات الفاشلة بالتوقف .

إن الابتكار والتجديد في الاقتصاد الغربي يدين كثيرا للتفاعل بين المجالات الاقتصادية والعلمية . إن نمو الانتاج في الغرب بمتوالية هندسية انما يرجع اساسا الى نمو المعرفة العلمية بمتوالية هندسية ، حيث قامت مؤسسات متنوعة تحول النمو في المعرفة العلمية الى نمو في الرفاهية المادية . ان النمو في المعرفة العلمية دفع النمو الاقتصادي في الغرب .

كذلك فان انتشار القوة الاقتصادية في المجتمعات الغربية بعيدا عن مركز القوة السياسية كان شيئا لا بد منه لتعدد التجارب التكنولوجية ، والتعرف على الاكتشافات العلمية المفيدة وتلك غير الممكنة التطبيق . هذا الانتشار للقوة الاقتصادية أدى الى نمو تنظيم متطور للبحث العلمي الأساسي ، متسما باللامركزية في عدد كبير من مؤسسات البحث العلمي ، وبعيدا عن التدخل السياسي والرقابة ، مما أدى الى تراكم هائل من المعرفة العلمية عن عالمنا .

وليس هناك مايدعونا الى الاعتقاد أن نمو الغرب في المعرفة العلمية أو في القوة الاقتصادية قد قاربا الانتهاء . ويرجع هذا الى أنه بالمقارنة بالمستويات التي يتمتع بها أولئك الافراد الاكثر غنى ، فان غالبية شعوب الغرب لاتزال تعد مستوياتها الاقتصادية متوسطة ، لذلك فهناك مجال كبير لاستمرار النمو والغنى . وفي نفس الوقت فقد أثار تقدم الغرب في الرفاهية المادية طموحات سياسية واجتماعية ، وجعل من الأسهل التفكير في طرق ووسائل لاستخدام الثروة في الغرب لخلق مجتمع ، ليس أغنى ، وإنما أفضل من وجهة النظر الانسانية .

وفي هذا الفصل الأخير من الكتاب يشير المؤلفان الى مستقبل البلاد النامية حيث يذكران أن مشاكلها أصبحت أكثر تعقيدا مما كان البعض يتصور في السنوات الأولى بعد الاستقلال .

ان العالم الثالث يستطيع أن يتعلم كثيرا من كل من التجربتين الرأسمالية والاشتراكية ، ولكن مايستعلمه لايشتمل على « روشتة » واضحة لنمو اقتصادي بلا

تكلفة وبلاشفقة حتى أن اكتشاف البترول غير فقط من المشاكل الاقتصادية للبلاد المنتجة له ، ولكن لم يقدم الحلول لها .

●●●

تعليق :

في هذا المؤلف الذي يقع في نحو ٣٥٠ صفحة ثروة غنية بالمعرفة بتطور التاريخ الاقتصادي للغرب منذ العصور الوسطى حتى وقتنا هذا . ولقد تناول الكاتبان بالتحليل الدقيق تفاعل مختلف العوامل الدينية والسياسية وملابسات الفتح الخارجي والكشوف الجغرافية والتطورات التكنولوجية وعوامل التغير المؤسسية (Institutional) سواء على المستوى الكلي أو مستوى الوحدة الانتاجية ، وأثر تلك العوامل كلها في دفع عجلة التطور الاقتصادي وتحقيق التقدم في الغرب .

ان ما تناوله الكاتبان من مختلف عوامل التغير لايسع لأي مؤرخ اقتصادي أو سياسي الا أن يتفق معهما على أهميتها . ولكنهما تجاهلا أهم جانب يعد بحق أهم العوامل كلها في تحقيق الغنى في الغرب الا وهو النهب الاستعماري . لقد مر الكاتبان على هذا الجانب مرورا سريعا وهامشيا في الكتاب . ان هذا التجاهل من جانب المؤلفين لايمكن أن يكون منزها . وقد أوقع تحليلهما في مغالطة تاريخية كبرى .

إن النهب الاستعماري - كان ولايزال حتى يومنا هذا - هو العامل الأول والمستمر المتجدد دائما - في أشكال مختلفة - في تحقيق غنى ورخاء الغرب ، وهو الوجه المقابل للفقر والتأخر والتخلف للعالم الثالث . فنحن أمام عملة واحدة ذات وجهين متقابلين : غنى الغرب وتقدمه ، وفقر العالم الثالث وتخلفه . ولسوف يستمر هذا الوضع طالما استمرت العلية للتقسيم الرأسمالي الدولي للعمل في تسيير واعادة التشكيل المستمر للعلاقات الاقتصادية الدولية .

ولكي نكشف المغالطة المتعمدة من جانب مؤلفي الكتاب موضوع العرض والتحليل ، نشير سريعا الى أهم معالم النهب الاستعماري الذي قام به الغرب منذ العصور الوسطى وأشكاله المختلفة والتي اختلفت باختلاف مراحل التطور الاقتصادي لأوربا الغربية .

بداية كانت الكشوف الجغرافية نقطة الانطلاق الأساسية في النهب الاستعماري . وكانت البداية على يد البرتغاليين في القرن الخامس عشر الذين ذهبوا للبحث عن الذهب في افريقيا الغربية ، والتي انتقلوا منها الى الهند حيث نهبوا كل ماوقعت عليه أيديهم من ذهب وتوابل وعاج وأرسلوه الى بلادهم .

وفي نهاية القرن الخامس عشر اكتشف كريستوفر كولمبس العالم الجديد . وفي بداية القرن السادس عشر اكتشف ماجلان الطريق الى الشرق الأقصى عبر المحيط الأطلسي فالمحيط الهادي . ولقد ساعدت هذه الاكتشافات الأسبان على اقامة امبراطوريتهم في القرن السادس عشر على أنقاض المدنيات التي كانت مزدهرة وقت ذاك في أمريكا الوسطى والجنوبية ، ونهبوا ثرواتها وكنوزها ونقلوها الى اسبانياويذكر الدكتور فوزي منصور أن الاسبان ارتكبوا جرائم فظيعة حيث أبادوا الجزء الأكبر من سكان هذه البلاد وحولوا الباقي الى عبيد يعملون في مناجم الذهب والفضة التي اكتشفت فيها وفي المزارع التي اغتصبت من الأهالي . وعندما لم يعد هؤلاء كافين للانتاج المتزايد الذي تفتحت عليه أسواق أوربا ، بدأ صيد البشر على نطاق واسع في افريقيا وتحويلهم الى

عبيد يعملون في مناجم مزارع أمريكا الوسطى والجنوبية ، ثم الشمالية [١] .

وفي هذا الصدد يقول الدكتور اسماعيل صبري عبدالله اذا تذكرنا أنه في مقابل كل عبد وصل حيا الى أمريكا الشمالية والجنوبية مات عشرة خلال عملية الاصطياد وقمع تمرد الأسرى وبسبب الأوبئة التي كانت تفتك بهم في مخازن العبيد بموانيء التصدير ، أمكن أن نتصور حجم النزيف البشري لشباب غرب افريقيا بنوع خاص الذي حرم تلك البلاد من قوة العمل . ولا يمكن فهم مأساة التخلف الأفريقي دون هذا البعد [٢] .

وبعد أسبانيا جاءت هولندا لتدخل في مجال النهب الاستعماري ، فأنشأت في عام ١٦٠٠ شركة الهند الشرقية وأعطتها حق احتكار التجارة في المحيطين الهندي والهادي . وبتدعيم من السلطات الهولندية استولت هذه الشركة على جزر الهند الشرقية (اندونيسيا) واحتكرت ونهبت ثرواتها الطائلة وواصلت هولندا مد نفوذها الاستعماري الى مناطق متعددة في افريقيا .

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر لحقت فرنسا بركب النهب الاستعماري فأقامت امبراطورية ضخمة بالاستيلاء على كندا والهند الصينية وأجزاء من شبه القارة الهندية . كذلك عن طريق الحروب التي قامت بها انجلترا في اوربا حصلت على مستعمرات واسعة في أمريكا أهمها كندا التي كانت تابعة لفرنسا . وعن طريق حروب « شركة الهند الشرقية » الانجليزية حصلت انجلترا على الممتلكات الفرنسية في الهند وحرب البنغال . وبدأت انجلترا تتربع على عرش النهب الاستعماري . وللوقوف على حجم النهب الاستعماري الانجليزي في الهند مثلا نورد الفقرات التالية .

يشير وليام دجبي في كتابه « الهند البريطانية المزدهرة » الصادر في لندن عام ١٩٠١ الى نهب الهند الكامل الخالي من الرحمة بواسطة رأس المال البريطاني منذ بداية الحكم البريطاني . ولقد كان مدى النهب هائلا ومقدار ما استخلص من الهند خياليا حتى أن وزير شئون الهند في عام ١٨٧٥ قد حذر من أنه مادام أن الهند يجب أن ينزف دمها فان هذا النزف يجب أن يتم بحكمة [٣] .

كذلك يشير دجبي الى أن قيمة ماحصلت عليه بريطانيا من الهند في الفترة مابين ١٧٥٧ الى ١٨١٥ وهي فترة حاسمة بالنسبة لتطور الرأسمالية البريطانية مبالغ تتراوح قيمتها بين ٥٠٠ مليون جنيه استرليني ، ١٠٠٠ مليون جنيه استرليني . ويمكن تصور ضخامة هذا المبلغ عندما نعرف أن رأس المال الاجمالي لجميع الشركات المساهمة التي كانت تعمل في الهند قرب نهاية القرن التاسع عشر بلغ ٢٦ مليون جنيه استرليني .

كذلك يذكر بالم دات في « الهند اليوم » (بومباي عام ١٩٤٩) « أن بريطانيا كانت تستحوذ سنويا في العقود الأولى من القرن العشرين على مايزيد عن ١٠٪ من الدخل القومي الاجمالي للهند [٤] ومن المؤكد أن هذه

(١) د . فوزي منصور « العلاقات الاقتصادية الدولية » ، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٩١ .
(٢) د . اسماعيل صبري عبد الله « التنمية المستقلة : محاولة لتحديد مفهوم مجهول - دراسة منشورة في دراسات في الحركة التقدمية العربية - مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ١٩٨٧ . ص ٢١١ .
(٣) بول باران « الاقتصاد السياسي والتنمية » ، ترجمة أحمد فؤاد بلبع ١٩٦٧ ص ٢٤٠ « نقلا عن وليام دجبي « الهند البريطانية المزدهرة » لندن ١٩٠١ .
(٤) المصدر السابق الذكر ، ص ٢٤١ . نقلا عن بالم دات « الهند اليوم » بومباي ١٩٤٩ .

النسبة تعطي تقديرا أقل من الواقع لما اقتطعته بريطانيا من موارد الهند ، حيث أنها تشير الى مجرد التحويلات المباشرة ولاتتضمن خسائر الهند الناجمة عن نسب التبادل غير المواتية التي فرضها البريطانيون عليها .

ويقول بول باران (٥) في كتابه « الاقتصاد السياسي والتنمية » أنه لايوجد شك في أنه لوكان الفائض الاقتصادي الذي انتزعته بريطانيا من الهند قد استثمر في الهند ، فان التطور الاقتصادي الهندي لم يكن ليحمل أي تماثل مع الصورة الفعلية المحتمة .

ومع استكمال التحول الى النظام الرأسمالي في غرب أوربا ، لم تعد الأشكال القديمة للاستغلال الاستعماري القائم على النهب المباشر وتسخير العمل بالقوة واحتكار شركات خاصة لتجارة المستعمرات ، تتناسب مع تطور الرأسمالية ذاتها ذلك لأن النمو المستمر في الانتاج المترتب على زيادة حجم التراكم الرأسمالي وتطور طرق الانتاج الفنية ، أدى الى ظهور مشكلة تصريف السلع الأمر الذي أبرز أهمية وضرورة البحث المتواصل عن أسواق خارجية لتصريف الانتاج المتزايد . ومن ناحية أخرى ، فان التقدم الصناعي للبلدان الرأسمالية في الغرب مكنها من غزو أسواق المستعمرات والقضاء على الصناعات التقليدية التي كانت قائمة فيها ، فتحول اقتصاد المستعمرات الى اقتصاد يتخصص في انتاج المواد الأولية التي تحتاج اليها بلدان الغرب الرأسمالي . وهكذا تطور نوع التبادل التجاري بين البلدان ومستعمراتها الى نوع يقوم على تبادل سلع صناعية ينتجها الغرب بمواد أولية تنتجها المستعمرات . ولقد حقق هذا التقسيم في العمل والتخصص الدوليان وهذا الشكل من التبادل التجاري ، أرباحا عالية للغرب الرأسمالي نتيجة « التبادل اللامتكافىء » واتجاه نسب التبادل الدولي في غير صالح المستعمرات مما زاد من ثراء ورخاء الغرب . لذلك عدلت البلدان الرأسمالية في الغرب عن القيود التي كانت قد وضعتها على التجارة الدولية في المرحلة الأولى ، لنشأة الرأسمالية وأن تتبنى بدلا منها مبدأ حرية التجارة . وهكذا أصبحت حرية التجارة الدولية في ظروف ذلك العصر الشكل المناسب والأكثر فعالية من أشكال الاستغلال والنهب الاستعماري(٦) .

ومع استمرار تطور قوى الانتاج تحول النظام الرأسمالي في الغرب في الربع الأخير من القرن التاسع عشر الى نظام احتكاري وأخذت تسيطر على مقدراته منذ أواخر القرن الماضي التروستات والكارتلات والشركات القابضة ، الأمر الذي أدى الى توافر حجم ضخم من رؤوس الأموال والاحتياطيات لدى هذه الشركات ، ونقل الاستغلال الاستعماري الى مرحلة جديدة اتسمت أساسا بتصدير رأس المال على نطاق واسع (سواء في شكل استثمار مباشر أو في شكل قروض) الى البلدان التابعة للاستفادة من معدلات الربحية العالية في وقت أخذت فيه معدلات الربحية في البلدان الرأسمالية تتجه للانخفاض .

ولقد صاحب تصدير رأس المال الى البلدان التابعة ، اخضاعها لأبشع عمليات استنزاف للفائض المتولد فيها منذ أوائل القرن العشرين وحتى وقتنا هذا ، وحتى بعد أن حصلت معظم هذه البلدان التابعة على الاستقلال السياسي . وأداة هذا الاستنزاف البشع الشركات المتعددة الجنسية العملاقة . ويتمثل استنزاف الفائض

(٥) المصدر السابق الذكر ، ص ٢٤٩ .

(٦) د . فوزي منصور ، مصدر سابق الذكر ، ص ١٠٢ .

أساسا في تحويل أرباح الاستثمار الأجنبي المباشر والفوائد على القروض . هذا بالاضافة الى مختلف الأشكال الأخرى لعمليات النقل العكسي للموارد مثل العمولات والسمسرة ومكافآت الخبراء ومقابل القيام بدراسات الجدوى ومقابل استخدام التكنولوجيا المتقدمة . . . الخ .

وقد يكون من الأهمية أن نورد في هذا الصدد بعض الاحصاءات الحديثة التي توضح النقل الصافي للموارد من البلدان النامية الى بلدان الغرب الرأسمالي في سنوات النصف الأول من الثمانينات . ومما يعكس استمرار مسيرة النهب الاستعماري حتى وقتنا هذا وحيث لايزال الغرب يزداد غنى على حساب الافقار المستمر لشعوب العالم الثالث .

تطور صافي الاقتراض الخارجي وخدمة الدين الخارجي
للبلدان النامية في السنوات من ١٩٨٠ الى ١٩٨٥

	(بليون دولار)					
	١٩٨٠	١٩٨١	١٩٨٢	١٩٨٣	١٩٨٤	١٩٨٥
صافي الاقتراض الخارجي (شاملا اعادة الجدولة)	٨٠,٨	٩٠,٠	٨٦,٧	٤٥,٤	٣٧,٩	٤٠,٨
خدمة الدين الخارجي	٧٧,٦-	٩٧,٢ -	١٠٦,٣-	١٠١,٨-	١١٠,٨-	١١٤,٤-
الصافي	٢,٤ +	٧,٢-	١٩,٦-	٥٦,٤-	٧٢,٩-	٧٣,٦-

المصدر : F. Clairmonte and J. Cavanagh, "The Spectre of Third World Debt", U.N. Geneva, Jan. 1986, P. 8.

صافي تحويلات الاستثمار المباشر
في البلاد النامية المستوردة
لرأس المال

	(بليون دولار)					
	١٩٨٠	١٩٨١	١٩٨٢	١٩٨٣	١٩٨٤	١٩٨٥
صافي تدفق الاستثمار الاجنبي المباشر	٩,٨	١٤,٢	١٢,٠	٨,٩	٨,٥	٩,٠
صافي دخل الاستثمار المباشر	١٣,٧-	١٣,٥-	١٣,١-	١١,٦-	١١,٣-	١٣,٠-
صافي التحويل	٤,٠-	٠,٧+	١,١-	٢,٧-	٢,٨-	٤,٠-

المصدر : World Economic Survey, 1986. Current Trends and Policies in the World Economy, U.N., N.Y. 1986, P. 74.

ونود الاشارة أيضا الى أن لجنة الجنوب التي يرأسها جوليوس نيريري أصدرت عقب اجتماعها الثاني الذي انعقد في كوالالمبور في الفترة ١ - ٣ مارس ١٩٨٨ بيانا أشارت فيه الى أن صافي الموارد التي تدفقت من العالم الثالث الى العالم الأول بلغت منذ عام ١٩٨٢ نحو ٨٥ بليون دولار أمريكي .

وفي النهاية نود أن نختم التعليق على الكتاب موضوع العرض والتحليل بأن نذكر أننا لانتجاوز الحقيقة اذا ماقلنا أن البلدان النامية في افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية ، قد مولت الغرب منذ نشأة الرأسمالية حتى تقدمه ورخائه ، الأمر الذي يبرز أهمية الطرح الموضوعي لاسقاط ديون العالم الثالث في المحافل الدولية .

٭ ٭ ٭